Class 92 B888b Book
General Theological Seminary Library
CHELSEA SQUARE, NEW YORK

PRESENTED BY
Soc'y for Promoting Religion and Learning

OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG
:LEIPZIG:

ARBEITEN ZUR KIRCHENGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
KARL HOLL UND HANS LIETZMANN
5

DIE RELIGION MICHELANGELOS

VON

HERMANN WOLFGANG BEYER
LIC. THEOL. DR. PHIL., PRIVATDOZENT DER KIRCHENGESCHICHTE
IN GÖTTINGEN

BONN
A. MARCUS UND E. WEBER'S VERLAG
1926

Uebersichtsplan der Arbeiten zur Kirchengeschichte

Herausgegeben von Holl und Lietzmann

1 **Petrus und Paulus in Rom.** Von Hans Lietzmann. 2. Auflage in Vorbereitung.

2 **Luther und Böhme.** Von Heinrich Bornkamm. 1925. VIII u. 300 S. 8° RM 11.—

3 **Die Rechtfertigungslehre auf dem Tridentinischen Konzil.** Von Hanns Rückert. 1925. VIII u. 281 S. 8°. RM 15.—

4 **Cyprianische Untersuchungen.** Von Hugo Koch. 1926. XII u. 493 S. 8° RM 18.—

5 **Die Religion Michelangelos.** Von Hermann Wolfgang Beyer. VI u. 159 S. 8°

6 **Die theologische Entwicklung Gasparo Contarinis.** Von Hanns Rückert.

Ferner werden erscheinen:

7 **Messe und Herrenmahl.** Von Hans Lietzmann.

8 **Liturgie und Kirchenjahr von Antiochia nach Johannes Chrysostomus.** Von Walther Eltester.

KLEINE TEXTE FÜR VORLESUNGEN UND ÜBUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON HANS LIETZMANN

Soeben erschienen:

153 Ausgewählte hethitische Texte historischen und juristischen Inhalts. Transkribiert v. Albrecht Götze. 26 S. 26. 1.80

154 L. Annaei Senecae divi Clavdii apotheosis per satvram qvae apocolocyntosis vulgo dicitur, ed. Otto Rossbach. 18 S. 26. 0.80

155 Englische Verfassungsurkunden des 12. und 13. Jahrhunderts. Herausgegeben von Ludwig Riess. 61 S. 26. 3.—

In Vorbereitung sind:

156 Historische Griechische Epigramme. Herausg. von Friedr. Freiherr Hiller v. Gaertringen. 26.

157 Buddha und Jesus in ihren Parallelteexten. Herausgegeben von J. B. Aufhäuser.

MARCUS & WEBER'S VERLAG BONN

ARBEITEN ZUR KIRCHENGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
KARL HOLL UND HANS LIETZMANN
5

Buonarroti, Michel Angelo, 1475-1564

DIE RELIGION MICHELANGELOS

VON

1898

HERMANN WOLFGANG BEYER
LIC. THEOL. DR. PHIL., PRIVATDOZENT DER KIRCHENGESCHICHTE
IN GÖTTINGEN

BONN
A. MARCUS UND E. WEBER'S VERLAG
1926

92
B888b

85907

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten.

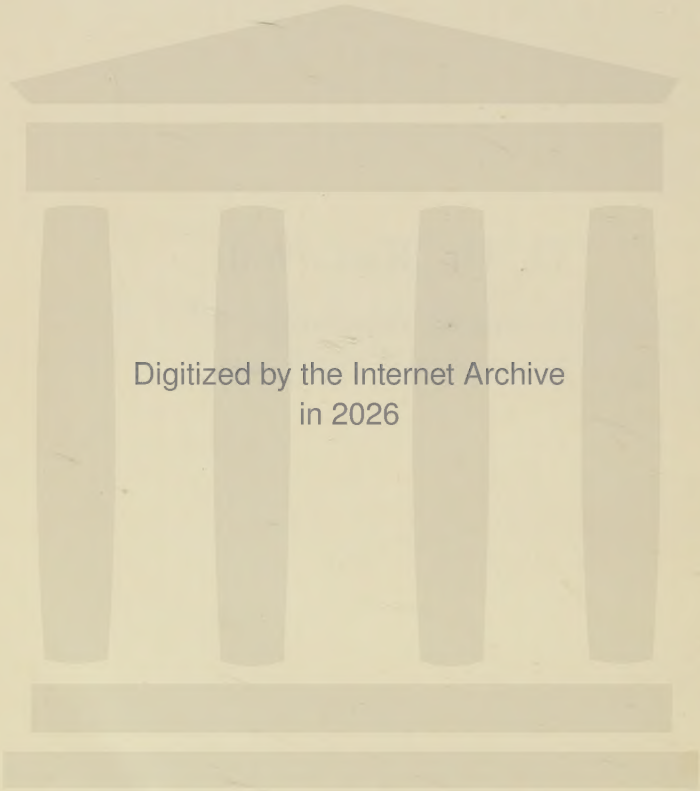
Copyright 1926 by A. Marcus & E. Webers Verlag in Bonn.

Made in Germany.

LIBRARY

D. Dr. Karl Holl

zum 60. Geburtstage
in ehrerbietiger Dankbarkeit


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/diereligionmiche0000herm_d0z2

Inhaltsübersicht

Seite

Vorwort 1

I. Die Fragestellung 4

II. Religion und Kunst 21

Grundsätzliches 21

Michelangelos religiöse Kunst in ihrem Verhältnis zu der des klassischen Griechentums und der des Mittelalters 24

Die klassische Kunst des Griechentums und ihr geistiger Gehalt 24

Die Religion in der Kunst des Mittelalters . . . 30

Der Stil der Kunstwerke Michelangelos und seine geistige Voraussetzung 36

Die Renaissance als Rahmen für Michelangelos Denken, Schaffen, Religion 47

Das Wesen der Renaissance 47

Die Kunst der Renaissance 50

Die Religion der Renaissancezeit 56

III. Das Leben Michelangelos 58

IV. Das religiöse Ringen Michelangelos . . . 71

Seine Frömmigkeit 71

Das Ringen um das volle Menschentum 74

Die Schönheit als Lebenssin: der Irrweg des „ästhetischen Idealismus“ 75

Die Liebe als Lebenssinn: der Irrweg der Mystik 89

Das Werk als Lebenssinn: der Zusammenbruch des Tatmenschentums 96

Sittlichkeit und Gericht 101

Die Erkenntnis der Endlichkeit allen Menschentumes 106

Die Gotteserfahrung 109

Die Sinngebung aus Gott: Das neue Leben 116

Seite

V. Die zeitliche Abfolge der inneren Entwicklung Michelangelos 126

VI. Michelangelo und die religiösen Kräfte seiner Zeit 129

Michelangelo und das neue Lebensgefühl der Renaissance 131

Michelangelo und der Platonismus der Florentiner Akademie 134

Michelangelo und die katholische Kirche . . . 136

Michelangelo und Dante 140

Michelangelo und Savonarola 144

Michelangelo und die Reformbewegung innerhalb der katholischen Kirche 148

Michelangelo und Luther 151

VII. Michelangelos Eigenart 157

Die vorliegende Arbeit bedurfte mehr als manche andere einer klaren Besinnung auf das Besondere ihrer Anlage und der Art ihrer Untersuchungen.

Nur aus der Tatsache, daß sie eine kirchengeschichtliche ist, leitet sie ihre Berechtigung, von Michelangelo zu reden, her. Daß es notwendig ist, den Künstler einmal von dieser Seite zu sehen, sucht der einleitende Abschnitt deutlich zu machen. Nur aus der bewußt kirchengeschichtlichen, das aber heißt bewußt theologischen Einstellung heraus, gewinnt sie den inneren Maßstab zum Verständnis, zur Einordnung und zur Wertung Michelangelos als religiöser Persönlichkeit.

Aber die Kirchengeschichte muß sich in der Art ihrer Beweisführung in jedem Falle ihrem Stoff anpassen. Und dieser Stoff ist hier ganz eigenartig. Die beiden Gruppen von Quellen, in denen er enthalten ist, richtig zu erschließen, ist schwer und gefahrvoll.

Die eine besteht in des Künstlers erhaltenen Werken. Hier mußte zuerst der Kunstgeschichtler sprechen. Ich habe versucht, seine rein durch Sehen gewonnenen Erkenntnisse stets möglichst getrennt von der Auslegung zu geben, damit die Richtigkeit der Beobachtung nachgeprüft werden kann. Auf ihr beruht das geistesgeschichtliche Verstehen, das sich mit aller Strenge freihalten mußte von jenen Willkürlichkeiten, die hier nur allzu leicht Platz greifen, von der Versuchung, statt in den Werken der Kunst Geistesgeschichte zu sehen, solche zu

erdichten, wie ihr ein Spengler auf weiten Strecken erlegen ist, von anderen zu schweigen[1].

Ein Mittel zur Nachprüfung des aus den bildnerischen Werken Gewonnenen geben Michelangelos schriftliche Aufzeichnungen. Aber gerade hier liegt die zweite Schwierigkeit. Des Künstlers Gedichte sind in Form und Wortlaut Kinder ihrer Zeit und deren Stils. Die philologische Arbeit, die Fülle der Übereinstimmungen mit anderen Dichtern aufzuzeigen, ist im wesentlichen — namentlich von Carl Frey — getan. Man braucht also in manchem Verse Michelangelos nichts weiter zu sehen, als mehr oder weniger geschickte Wiederholungen allgemein üblicher Wendungen und Redensarten; man kann auf die fünfzig Grabschriften auf Cecchino Bracci verweisen[2] und sagen, der Meister habe für gesalzene Pilze[3] und Feigenbrot[4] und „zum Scherz“[5] solches verfertigt. Und doch! Welch ganz eigenen Klang bekommen Worte, die „eine gewöhnliche Phrase in der italienischen Lyrik vorher“ waren[6], im Rahmen des Ganzen seiner Äußerungen, im Munde dieses Mannes, wie wir ihn aus seinen bildnerischen Schöpfungen kennen, in denen es keine hohlen Gesten, keine

---

1) Die ganze Schwierigkeit solchen Unternehmens beleuchtet Karl Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation im Jahrbuch für Kunstgeschichte I (1921/22), 236 ff.

2) Carl Frey, Die Dichtungen des Michelangiolo Buonarroti, Berlin (1897), n. 73. Freilich stellt Frey fest, daß „der Künstler trotz aller Entlehnungen und Analogien in den Epitaphien gerade von besonderer Eigenart und Selbständigkeit“ erscheint. S. 356.

3) „Per i fungi insalati, po' che non uolete altro“. Frey n. 73. Bemerkung zu Epitaph 20.

4) „Pel pane inficato“. Bemerkung zu Ep. 40.

5) „Per baia e non pel numero“. Mit dieser Bemerkung macht er die Zahl von gerade 50 Epitaphien voll.

6) Frey S. 335.

Redensarten gibt[1]. Muß nicht die gleiche Glut in dem gebrannt haben, der mitunter auf dasselbe Stück Papier einen Entwurf zu einer Malerei und ein paar Zeilen einer Dichtung schrieb? So besteht zwischen den beiden Quellengruppen engste Wechselwirkung, wenn wir sie deuten wollen. Das aber kann nicht geschehen durch ein gedankenmäßiges Zergliedern dessen, was da steht, auf dem Papier oder aus dem Marmor gehauen, sondern durch Erfühlen dessen, was in alledem lebt und im Werk nur seinen künstlerischen Widerschein gefunden hat.

Die Art, wie das geschehen kann, mußte ziemlich selbständig ertastet werden. Denn der Versuch ist an solchem Gegenstande in der Kirchengeschichte noch selten gemacht worden. Und an welchem Gegenstande mußte er hier gewagt werden! Nur mit Bangigkeit vermag ich zu reden von dem, der schon als Mensch neben Luther und Calvin seinesgleichen sucht in seiner Zeit. Auf einem Hintergrunde gewaltigster Ausmaße spielt sich sein Leben ab, ist ein Ringen mit den tiefsten Kräften von Altertum, Mittelalter und Renaissance, deren Wesen gezeichnet werden muß, wenn man ihn verstehen will[2]. Zu tiefst aber

1) Arturo Farinelli drückt den gleichen Gedanken in einem Aufsatze seines Buches Michelangelo e Dante (Torino 1918) betitelt „Michelangelo poeta", der wohl das Feinste enthält, was bisher zu diesem Gegenstand gesagt worden ist, auf S. 15 so aus: Le reminiscenze volute e non volute, i poeti letti e studiati si affollano, e non è punto difficile indagare le cosidette fonti de' suoi versi. Anche dal Boiardo, dal Tebaldeo, dall' Aquilano, dall' Ariosto, dal Bembo, dal Molza giunge più d' un' eco nelle rime michelangiolesche, dove poco o nulla apparirà di propria invenzione, dove temi stravecchi, triti e retriti, si fondono e trasfondono in forme nuove; donde però emerge una cosa che non fu mai nella lirica italiana, l' anima di Michelangelo.

2) Ich darf davon nicht als von bekannten Größen sprechen, sondern muß sie schildern, wie ich sie sehe auf Grund dessen, was aus ihren Bildwerken zu uns spricht. Nur so können Über-

ist sein Leben ein Ringen mit Gott, von dessen Wirklichkeit er überwältigt ward, wie es nur wenigen geschehen.

1. Die Fragestellung.

Wer es wagt, sich Michelangelo zu nahen, vollends mit dem Anspruch, etwas Neues und Wesentliches über ihn aussagen zu wollen, muß sich klar sein über den Ansatzpunkt seiner Untersuchung.

Geschrieben worden ist unendlich viel über den größten Künstler der Renaissance. Es ist unnötig, auch nur die wirklich guten Bücher, die in Italien, Frankreich, England und namentlich in Deutschland verfaßt worden sind, aufzuzählen. Die Übersichten über das Geschriebene sind leicht zugänglich und ermöglichen es, sich auch über den neuesten Stand der Forschung zu unterrichten[1]. Nur das ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, von welch verschiedenen Seiten aus man versucht hat, den Künstler und die Persönlichkeit zu begreifen.

Alles, was über einen einzelnen Menschen oder eine einzelne Erscheinung der Renaissance gesagt worden ist, hebt sich irgendwie ab von dem großen Kulturgemälde, das Jakob Burckhardt vom Ganzen dieser Geistesbewegung

---

einstimmungen und Gegensatz im Verhältnis zu Michelangelo deutlich werden. Daß ich gerade hier verallgemeinern und zuspitzen muß, um das Entscheidende klar herauszubringen, ist mir bewußt.

1) Am leichtesten erreichbar sind folgende Literaturnachweise:

W. Timmling, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft (Kleine Literaturführer Bd. 6), Leipzig (1923), S. 142 ff.: H. Mackowsky, Michelangelo [4] (1925), 403 ff.; E. Panofsky, Die Michelangelo-Literatur seit 1914. Jahrbuch für Kunstgeschichte I (1921/22). Die wichtigsten Werke und Aufsätze über die Dichtungen stellt A. Farinelli, Michelangelo e Dante (Torino 1918) 8 ff. kritisch zusammen.

entworfen hat[1]. Soviel jetzt im einzelnen an diesem Bilde zu berichtigen sein mag, so offen man auch zugeben muß, daß namentlich die Verteilung von Licht und Schatten nicht gleichmäßig war, sondern Einzelnes in zu grelles Licht gerückt, anderes zu tief im Dämmer gelassen hat, so ist mir doch unzweifelhaft, daß die entscheidenden Dinge richtig gesehen sind. Und ein stärker auf das Wesen der ganzen Erscheinung gehendes Buch ist nicht geschrieben worden. Wie weit freilich gerade Michelangelo sich in seinen Rahmen fügt, ist eine der Fragen, die mit Nachdruck aufgeworfen werden muß.

Auf dem Hintergrunde des Geschehens seiner Zeit ist das Leben Michelangelos in vollkommener Form geschildert worden. Hermann Grimms Buch[2] gehört zu jenen großen Werken, die das Jahrhundert der Geschichtsschreibung, als das man das vergangene vielleicht einmal bezeichnen wird, durch seine großen Meister von Niebuhr bis zu Hauck hervorgebracht hat und in denen sich schärfste Auswertung der Quellen mit künstlerischer Darstellung, ruhige Schau der bewegten Vorgänge und Ergriffenheit gegenüber dem großen Gegenstande verbinden. Es gehört zu den Büchern, die mit leuchtenden Augen geschrieben worden sind. Die Fülle der geschichtlichen Ereignisse, der wechselnden Zeitströmungen, ihrer Widerspiegelung in den verschiedenen Volksschichten, der großen Persönlichkeiten hat Gobineau mit der Kraft des Dichters in einem Bilde von unerhörter Lebendigkeit zusammengeschaut[3]. Da läßt eine erregte Wechselrede Florentiner Bürger oder ein leise geflüstertes Gespräch zweier Domherren während der Messe die Stimmung, die Geistes-

1) Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig [15] (1926).

2) Hermann Grimm, Leben Michelangelos, 2 Bde., Berlin. Viele gleichwertige Auflagen.

3) Gobineau, La Renaissance (deutsch von Schemann).

haltung weitester Kreise, die Wirkung großer geistiger und kultureller Zusammenhänge ahnen. Und Gobineau wußte, warum er die letzten Worte seiner Dichtung Michelangelo in den Mund legte.

Von ganz anderer Seite her hat die eigentliche kunstwissenschaftliche Forschung den Bildhauer, Maler und Architekten in einen geschichtlichen Ablauf einzureihen versucht. Ihr kam es darauf an, die Formensprache aller Bildungen seiner Hand zu prüfen, einerseits ihren Wandel im Laufe seines Lebens zu beobachten, und andererseits festzustellen, wie seine Linienführung, seine Farbengebung, seine Art, Körperformen aus dem Stein zu runden, übereinstimmt mit der Weise anderer Künstler seiner Zeit oder anderer Jahrhunderte oder wie sie sich von ihr abhebt[1]. Seit Heinrich Wölfflin gelehrt hat zu beobachten, wie ein Stil dadurch zustande kommt, daß die Menschen eines Zeitalters ganz bestimmten Gesetzen des Sehens unterliegen, so daß sie alle im wesentlichen übereinstimmend die Dinge der Welt in ganz eigener Art anschauen und darum auch bildend wiedergeben, anders als die Menschen vor ihnen und nach ihnen, seit er das gerade an dem Beispiel von Renaissance und Barock schlagend deutlich gemacht hat, indem er deren Stilgesetze aufdeckte, ist gerade die Formgestaltung der Kunst Buonarrotis ein Gegenstand besonders reizvoller Untersuchungen geworden[2],

1) Hier hat, wie auf so manchem Gebiete der Kunstgeschichte, Anton Springer bedeutsame Vorarbeit geleistet (Raffael und Michelangelo, 1. Aufl., 1878; 2. Aufl. in 2 Bänden, Leipzig 1883). Die Grundlage aller späteren Einzelforschung hat Henry Thode gelegt: Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. 3 Bde. Berlin (1908, 1913).

2) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München [6] (1925). Vorher: Renaissance und Barock, München (1888). Repert. f. Kunstwiss. XIII (1890). Die klassische Kunst, München [7] (1924); A. Goldschmidt, Die Kunstsprache Michelangelos. Speemanns „Museum" Bd. 4 (1899). Dagobert Frey, Michelangelo-Studien, (Wien) 1920.

weil Michelangelo sichtlich an einer Wende der Zeiten steht und gerade durch die bis dahin unbekannten Ausdrucksmöglichkeiten, die er gefunden hat, entscheidend dazu beigetragen hat, einen Stilwandel heraufzuführen[1]. Wie die meisten der ganz großen schöpferischen Menschen ist er Vollender und Überwinder seiner Zeit. Das lehrt schon die äußere Beobachtung der Form seiner Werke.

Um so dringlicher wird die Einsicht, daß bei Michelangelo noch weniger als bei anderen Künstlern etwas erreicht ist, wenn man seine Erscheinung in die Stilgeschichte einreiht, ja, daß nicht einmal dies vollkommen möglich ist, wenn man sich nicht über den Inhalt seiner Darstellungen klar ist. Die feinsinnigste und tiefste Auslegung der Kunstwerke Michelangelos verdanken wir Carl Justi[2]. Er hat ernsthafter als alle anderen, die das Gleiche versucht, daran gearbeitet, den Künstler in innerer Auseinandersetzung mit der Sache, die er zu gestalten hatte, anzuschauen. Er hat — um ein Beispiel zu nennen — nachgeforscht, wie weit der Inhalt der einzelnen prophetischen Bücher den Maler bestimmt haben kann, seinen Daniel, seinen Ezechiel, seinen Jonas gerade so darzustellen, wie er es getan hat[3]. Seine Aufstellungen sind freilich gerade darin lebhaft umstritten worden. Die Meinungsverschiedenheiten gehen bis in die Deutung des Äußeren der abgebildeten Vorgänge. Justi sucht mit einer ganzen Reihe von Gründen nachzuweisen, daß es Ort und Art der Darstellung der lybischen Sibylle wahrscheinlich machen, daß sie in dem Augenblicke wiedergegeben

---

1) H. Mackowsky, Michelangelo, Berlin[4] (1925) S. 365 ff.; A. E. Brinckmann, Barockskulptur (Burgers Handbuch) I, 11 ff.

2) Michelangelo. (I.) Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen, Leipzig[2] (1922). — (II) Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke, Berlin (1909).

3) A. a. O. I 61 ff.

ist, wo sie voll Ungeduld nach dem Weisheitsbuche greift[1]. Thode aber entgegnet mit absprechendem Ton: „Um einen so gleichgültigen Vorgang, wie das Herunterlangen des Bandes, kann es sich nicht handeln." Er meint, es sei das Schließen des Buches dargestellt[2]. Das sei nur ein einziges Beispiel dafür, wie ungeklärt vielfach selbst solche Einzelfragen noch sind. Es zeigt aber auch, daß man von hier aus, auf diesem Wege dem Kern der Erscheinungen nicht nahekommen wird.

Alle Einzeluntersuchung mußte notwendigerweise immer wieder auf den ganz eigenen, mächtigen, persönlichen Zug stoßen, der die Schöpfungen Michelangelos sofort heraushebt aus dem ganzen künstlerischen Schaffen seiner Zeit. Da war nicht so sehr ein Unterschied im Stoff, in der Ausdrucksform, im Stil festzustellen, sondern im Wesen. Man mußte den Menschen begreifen, wenn man seine Werke verstehen wollte.

Dazu war Voraussetzung möglichste Klarheit über die Geschichte seines Lebens. Michelangelo hat noch selbst erlebt, wie der Streit um dessen Darstellung und Deutung begann, hat selbst in ihn eingegriffen. 1551 übersandte ihm Vasari die Lebensbeschreibung, die er für die Sammlung seiner „vite" angefertigt[3]. Michelangelo dankte in einem Sonett[4], trat ihr aber im Stillen entgegen, indem er

---

1) A. a. O. I 97: „Das wäre ein Eröffnungsmotiv, wie er es an dieser Stelle brauchte".

2) Henry Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance, 3. Bd. 1. Abt. (1912), 380: „Nun schließt sie das Buch: das Gelesene wird zum Erlebnis, es bedarf keines Forschens mehr ....."

3) Giorgio Vasari, Le Vite de più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani, 2 Bde. 1. Aufl. Florenz 1550, 2. Aufl. 1568. Neu herausgegeben von Milanesi, Florenz (1878 ff.); ferner von Carl Frey, Berlin (1887), vgl. S. 9 Anm. 1.

4) Frey n. 133; Thode n. 19; Nelson n. 254. Vgl. S. 9 Anm. 4.

seinem Schüler Condivi durch eigene Erzählungen die Möglichkeit gab, seinerseits eine Lebensbeschreibung zu verfassen, in der wichtige Dinge so dargestellt sind, wie der Künstler selbst sie sah[1]. Ihre Angaben hat sich Vasari in seiner zweiten Auflage zunutze gemacht. Bedeutsam sind auch die Reden, die Varchi zu des Künstlers Lebzeiten und nach seinem Tode über ihn gehalten hat[2].

Wichtiger noch aber sind die Zeugnisse seines inneren Lebens, die Michelangelo selbst schriftlich hinterlassen hat. Das sind einmal seine Briefe[3]. Sie sind zwar von strengster Sachlichkeit, ja oft Nüchternheit. Aber hier und da blitzt doch ein Glanz von des Schreibers innerer Glut durch. Ureigenster Ausdruck ganz persönlichen Lebens aber sind seine Gedichte[4]. Leider sind sie fast nur aus der zweiten

---

1) Ascanio Condivi, Vita di Michel Angelo Buonarroti, 1. Aufl. Rom 1553. Neu herausgegeben von C. Frey: Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris Bd. II: Le vite di M. B. Hier sind die Lebensbeschreibungen Condivis und Vasaris, diese in beiden Auflagen, übersichtlich nebeneinander gesetzt. Deutsche Übersetzung Condivis mit der Fortsetzung von Ticciati von R. Valdek in den Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. 6 (Wien 1874). Condivi ist allein übersetzt u. a. auch von R. Diehl im 2. Bd. der „Kleinen Schriften zur Kunst". Frankfurt (1924). Schon in Michelangelos Frühzeit, im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrh. hatte Paolo Giovio Aufzeichnungen über Michelangelos Leben gemacht.

2) Benedetto Varchi, Due lezioni sopra la pittura e scultura, Florenz (1549); derselbe: Orazione funerale di M. Benedetto Varchi fatta e recitata da lui pubblicamente nell' esequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di S. Lorenzo, Florenz (1564).

3) Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di Gaetano Milanesi, Florenz 1875 (unkritisch). Die Briefe des M. B., übersetzt von Carl Frey, Berlin (1914) (Nach den Originalen! Ich führe darum immer die Übersetzung an.)

4) Kritische, abschließende Ausgabe: Carl Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, Berlin (1897). Ältere Aus-

Hälfte seiner Lebenszeit erhalten. Sie sind geschrieben in dem strengen Stil, den die große Dichtkunst der ihrer selbst bewußt werdenden italienischen Sprache geschaffen. Aber sie waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, sondern nur für einzelne, ganz bestimmte Empfänger, die der Verfasser seines Vertrauens würdigte. Einzelne sind wohl sogar ganz ohne bestimmten Zweck entstanden, unaufhaltsamer Ausdruck dessen, was übermächtig in ihm lebte.

Diese Quellen gaben zunächst die Möglichkeit, zeitliche Abfolge und äußeren Gang seines Lebens mit einiger Sicherheit festzulegen. Carl Frey[1], Ernst Steinmann[2] und Henry Thode[3] haben dafür Entscheidendes geleistet, unter-

---

gabe: Le rime di M. B. cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti, Florenz (1863). Eine „Volksausgabe" des Frey ist: Michelangelo, le rime a cura di Aldo Foretti (Coll. univers. di Letteratura, Arti e Scienze, Nr. 24/25), Mailand (1921). Die Gedichte sind häufig ins Deutsche übersetzt, am besten — neben den Übertragungen, die Grimm in sein Werk aufgenommen hat, von Henry Thode sowohl in seinem Michelangelo-Buch als auch gesondert: M.'s Gedichte, Berlin (1914), metrisch, aber ungereimt. In etwas freierer, stärker dichterischer Sprache von Heinrich Nelson bei Diederichs, Jena (1922). Ich habe überall da, wo ich Worte aus den Dichtungen Michelangelos in den Text aufnehmen mußte, eine dieser beiden jetzt am weitesten verbreiteten Übersetzungen zugrunde gelegt und diese jedesmal vor der anderen gleich nach Frey zitiert, dessen Urtext ich stets in der Anmerkung gebe.

1) Carl Frey, M. B. Sein Leben und seine Werke. Bd. 1: M.'s Jugendjahre, Berlin (1907). Dazu: Quellen und Forschungen, ebenda. Ferner: Studien zu Michelangelo im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XVI (1895), XVII (1896), XXX (1909, Beiheft).

2) Ernst Steinmann, Die sixtinische Kapelle, 2 Bde., München (1901, 1905). Darin auf die Deckenmalerei bezügliche Regesten: II 693 ff.

3) Henry Thode, M. und das Ende der Renaissance, Bd. 1, Berlin (1902). Regesten zum Leben Michelangelos: I² (1912) 341 ff.

stützt von einer Fülle von Kleinarbeit, die meist in einzelnen Aufsätzen niedergelegt und weit verstreut ist[1].

So konnte man versuchen, ein Bild vom inneren Lebensgang, von Michelangelos menschlich persönlichem Sein zu gewinnen. Die „Psychologie" trat in ihre Rechte. Zunächst hat Thode im 2. Band seines großen Werkes die Gedichte übersetzt, nach Eigenschaften und Seelenzuständen geordnet und mit einem verbindenden und erläuternden Text herausgegeben[2]. Ein Versuch, das Seelenleben des Künstlers nachzudenken und nachzufühlen, ist Romain Rollands Werk[3]. Das Buch ist echt französisch und echt modern, indem es sich mit Wollust auf die Schwächen des Riesen stürzt und — unter dem Vorwande, „die männliche Wahrheit" zu geben — sie in die dunklen Niederungen des Allzumenschlichen, des Sentimentalen und Pathologischen — hier kommt man um die Fremdwörter nicht herum — herabzieht, um sich wie diese Niederungen, so dann auch die Höhen des Großen verständlich machen und zu ihnen „wallfahrten" zu können.

Aber abgesehen von dieser besonderen Unzulänglichkeit zeigt Rollands Unterfangen so wie Thodes sehr viel sachlicheres Bemühen, Michelangelo aus der Eigenart seiner persönlichen Bedingtheiten, seines Seelenlebens, seiner „Genialität" heraus zu begreifen, daß auch das nicht in die letzte Tiefe führt. Der Genius entzündet sich an einer ewigen Frage, entfaltet sich an einer unbedingten Aufgabe, die ihm plötzlich riesengroß aus dem Leben seiner Zeit entgegentritt, scheinbar notwendig, wenn man sieht, wie vieles auf sie hindrängte, und doch wieder ganz überraschend, weil erst die Art, wie er die Frage sieht, Zeit-

1) Vgl. die Literaturübersichten S. 4 Anm. 1.

2) Bd. 2, Berlin (1903).

3) Romain Rolland, Vie de Michelange, Paris (1914), deutsch herausgegeben von W. Herzog, Frankfurt (1919), in unzuverlässiger Übersetzung.

genossen oder Nachfahren lehrt, sie als ewige, unbedingte zu erkennen.

Wenn man sich darüber nicht von vornherein gedanklich klar sein sollte, so müßte es, wenn es sich um Michelangelo handelt, ein ernsthaftes Betrachten seiner Werke lehren[1]. In ihnen allen ist eine Bewegung, so übermächtig drängend, daß sie nicht der Freude eines Künstlers am Spiel sich überschneidender Linien entsprungen sein kann, wie erst unserer geistig bescheidenen Zeit zu meinen vorbehalten war, eine Bewegung, die sich auch keineswegs notwendig aus dem Wesen der dargestellten Figuren ergibt, im Gegenteil oft sichtlich gewaltsam über sie kommt und von ihnen als Qual empfunden wird. Fast ausnahmslos werden sie alle von dem gleichen Drängen bewegt. In ihm muß das Geistige, die „Idee", zum Ausdruck kommen, die ihre wie ihres Schöpfers Lebenskraft ist.

Man hat sie gesucht in der bis zur „mantischen Begeisterung" gesteigerten Liebe zum sinnlich Schönen, von der Michelangelo erfüllt gewesen sei[2]. Der sokratisch-

---

1) Die bildnerischen Werke M.'s sind am bequemsten zugänglich in dem Bande „Michelangelo", der Klassiker der Kunst, herausgeg. von F. Knapp, Stuttgart und Berlin[5] (o. D.) in teilweise sehr viel besseren Aufnahmen in M. Sauerlandts „Michelangelo" in den „Blauen Büchern", Königstein i. T. und Leipzig (1924) und etwa in den Abbildungen der neusten Auflage des Mackowsky (S. 7 Anm. 1).

Michelangelos Handzeichnungen hat Carl Frey in 2 großen Tafelbänden herausgegeben: Die Handzeichnungen des M. B., Berlin (1909 ff.). Eine Auswahl bietet A. E. Brinckmann, München (1925). Einzelausgaben: E. Jacobsen u. P. N. Ferri, Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz, Leipzig (1905). F. von Marcuard, Die Zeichnungen M.'s im Museum Teyler zu Haarlem, München (1901). Musée du Louvre, les dessins de Michelange par Louis Desmonts, Paris (1921).

2) Ludwig von Scheffler, Michelangelo. Eine Renaissancestudie, Altenburg 1892. Scheffler schließt sich dabei

platonische Eros habe ihn beseelt in seiner ganz eindeutig bestimmten Form der Hingabe an den schönen Jüngling[1]. Sein „gesamtes Wesen" sei gegründet „auf eben diesen Eros", er habe ihn „zum Schaffen begeistert"[2]. In diesem Sinne sei es „die Renaissance in ihrer striktesten Fassung als Wiedererstehung des Altertums, die Michelangelos historische Stellung begründet" habe[3]. Des Künstlers Freude am nackten männlichen Körper, von der so manche herrliche Jünglingsgestalt, in Marmor gehauen oder gemalt, zeugt, eine Reihe von Gedichten, die zweifellos von platonischen Gedanken und Vorstellungen beeinflußt sind, die Tatsache, daß der Künstler in einem auffallend tiefen und eigenartigen Freundschaftsverhältnis zu mehreren vornehmen jungen Männern gestanden hat, gaben den Anlaß zu dieser Behauptung. Was an ihr richtig ist, darüber wird zu reden sein. Daß die Liebe zum sinnlich Schönen aber auf keinen Fall der entscheidende Zug in Michelangelos Wesen und Schaffen war, wird durch zwei Dinge bewiesen, einmal dadurch, daß sich gerade die gewaltigsten Schöpfungen seines Geistes von dort aus nicht erklären lassen, und zweitens dadurch, daß die platonischen Klänge seiner Dichtung schon sehr bald übertönt erscheinen von anderen, in denen ein zweifelndes Fragen nach Sinn und Wert solcher Liebe immer stärker wird, bis Akkorde tiefster religiöser Überzeugung vorherrschend werden. Nur aus dem Geiste eines dem Eros huldigenden Hellenentums ist seine Gesamterscheinung also nicht zu deuten.

Daß neben den aus der Antike herüberwirkenden

(S. 62 f.) an an das, was Goethe in „Winckelmann und sein Jahrhundert" sagt: „Wir meinen die Forderung des sinnlich Schönen und das sinnlich Schöne selbst; denn das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch ....."

1) A. a. O. 61 ff.
2) A. a. O. 64, 99.
3) A. a. O. 226.

Kräften die des Christentums aus dem Schaffen Michelangelos nicht wegzudenken sind, hat Thode mit Nachdruck betont. Er fühlt einen ungeheuren Zwiespalt, ein erschütterndes Ringen in des Künstlers ganzem Wesen. Um es sich verständlich zu machen, mußte er zu dem ersten, großen, gewaltsamen Gedankengebäude, von dem aus er in seinem „Franz von Assisi“[1] die Gesamterscheinung der Renaissance glaubte überblicken zu können, ein zweites errichten. Dort hatte er die Anschauung vertreten, daß „in der sozialen und religiösen Bewegung des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts“ die „Quellen und Ideen“ der ganzen folgenden Geistesentwicklung zu finden seien[2]. Damals sei „die Entdeckung des Reinmenschlichen im Christlichen“ gemacht worden. Wie er zu diesem im Blick auf die scholastische Theologie, die spätmittelalterliche Volksfrömmigkeit, auf Dante, ja auf Franz von Assisi selbst kaum verständlichen Satz kam, zeigt ein Blick auf seine nächste Folgerung: „In der Verbindung des Reinmenschlichen mit dem Göttlichen war das Künstlerische gegeben“[3]. Und weiter: „Durch Lionardo da Vinci, durch Michelangelo, Raphael, Tizian, Correggio und deren große Zeitgenossen wird jenes Menschlich-Göttliche und Göttlich-Menschliche im Bilde ewiger Schönheit der Welt gezeigt“[4]. Hier wird ganz deutlich, wie der Wille des Kunstwissenschaftlers, die Erscheinungen seines ureigensten Gegenstandes in einen allgemein geistesgeschichtlichen Zusammenhang einzufügen, ihn dazu verleitet hat, die ganze Geschichte im Sinne eben dieser Erscheinungen zu sehen und, wo nötig, zurechtzubiegen. Merkwürdig genug mag es ihm selbst erschienen sein, daß von der „alle christ-

1) Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien (Berlin ² 1906).

2) Henry Thode, Michelangelo II 12 ff.

3) Ebenda S. 15.

4) Ebenda S. 18 f.

lichen Völker des Okzidents ergreifenden mächtigen religiösen Erregung, welche, Gefühl und Phantasie befruchtend, im zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Höchstes verheißende Wandlung in den geistigen Anschauungen und damit in der gesamten Kultur hervorrief", schließlich — und zwar in der Glanzzeit der Renaissance — „so tief aber auch die Moralität gesunken, so erloschen der politische Gemeingeist, so veräußerlicht die Religion war", nichts blieb als „der Kultus der Schönheit"[1].

Aus der Reihe der aus diesem Geiste heraus schaffenden Künstler, die Thode oben aufgezählt hatte, fiel aber Michelangelo merkwürdig heraus. Das Eigenartige gerade seines Schaffens war in diesem Zusammenhange noch nicht erklärt. Dessen war sich auch Thode bewußt. Und so heißt es denn an anderer Stelle: „Der Traum des Humanismus wird für einen kurzen Augenblick tageshelle Wirklichkeit, als in den Werken Lionardos, Raphaels, Tizians die christliche Malerei ihre Vollkommenheit der antiken Plastik vergleichen darf!"[2] Hier fehlt Michelangelo. Um seine leidenschaftliche, kampfdurchbebte Kunst zu deuten, muß ein zweiter Gedankenbau unter Vergewaltigung der Geschichte ersonnen werden, dessen Richtung schon der eben angeführte Satz andeutet. „Das Wesen der antiken Religion ist der Mythus. Ihm entspricht, wenn man ihn künstlerisch gestalten will, vollkommen nur die Plastik. Das Christentum mit seiner „Beziehung aller Erscheinungen auf das Seelenleben und auf das übersinnliche Ziel des Glaubens" ist Mystik. „Es verlangte für seinen künstlerischen Ausdruck die Malerei, weil nur sie seinem seelischen Gehalte gerecht werden konnte"[3]. Michelangelos Verhängnis war es nun, daß er, „obgleich ein tief mystischer Christ,

1) Ebenda S. 13 f.
2) Thode, Michelangelo III 46.
3) Ebenda S. 24.

wie es keinen zweiten unter den Künstlern der Zeit gab, den Mythus suchen mußte“[1]. „Sein plastisches Formgefühl“ stürzte ihn in den verzweifelten Kampf mit dem Stoff, mit den Gegenständen seiner Darstellung und mit dem Marmor, in dem er scheiterte, weil sich die christlichen Gedanken — außer in seinen letzten Werken — nicht in Stein hauen ließen. „Die Kunst Michelangelos ist der letzte heroische Akt der Tragödie der christlichen Plastik“[2]. — Man fühlt sich von Wort zu Wort versucht, Widerspruch zu erheben. Aber mir kommt es hier nicht auf die Fehler in der Durchführung im einzelnen, sondern auf die Stellung zum Ausgangspunkt an. Aus der Einreihung Michelangelos in eine als religiöse Bewegung verstandene Renaissance ist der Kunstgeschichtler zurückgefallen in eine wirklichkeitsfremde Gedankenkünstelei, in der das Inhaltliche letztlich einer schweigend vorausgesetzten Eigengesetzlichkeit der Kunstgattungen untergeordnet ist. Der Versuch, das Religiöse im Leben und Schaffen Michelangelos zu deuten, ist doch wieder stecken geblieben im Ästhetischen. Die Folge ist, daß der gewaltige Geisteskampf, den die Dichtungen widerspiegeln, und vollends sein erhabener christlicher Ausklang, nicht zur Einheit geworden ist mit dem künstlerischen Ringen.

Die Irrgänge der Forschung lassen immer deutlicher erkennen, an welcher Stelle man von neuem einsetzen muß. Den ganzen Menschen wird man nur da fassen, wo er einen wahrhaft religiösen Kampf durchficht. Denn dort steht alles auf dem Spiel. Und die Tatsache läßt sich nun einmal ebensowenig umgehen, daß Michelangelo mit beängstigendem Nachdruck immer wieder in seinen Werken die Verdeutlichung zweifellos religiöser Gedanken angestrebt hat, wie die, daß in seinen Gedichten die wahrhaft

1) Ebenda S. 55 f.
2) Ebenda S. 57.

christlichen eine hervorragende, ja die entscheidende Stelle einnehmen, und daß von ihnen aus ein ganz eigenes Licht auch auf alle anderen fällt. Gerade die Tatsache, daß man dem immer wieder auszuweichen versucht hat, und die erstaunlichen Mißverständnisse, die sich offenbar daraus ergeben haben, machen es immer wahrscheinlicher, daß im Verständnis Michelangelos als religiöser Persönlichkeit der Schlüssel zur Erkenntnis seines wahren Wesens stecken muß.

Von einer Seite her hat man das längst gesehen. Der Katholizismus hat es sich nicht nehmen lassen, den Mann, der die Kuppel von Sankt Peter gewölbt, unter dessen Gemälden der Papst noch heute seine Gottesdienste hält, als Blüte seines Geistes hinzustellen. Dazu genügte noch nicht der Nachweis, daß er „als frommer Katholik" gelebt und gestorben. So hat Martin Spahn die Behauptung aufgestellt, daß gerade das Herzstück des katholischen Christentums, sein Kultus, die höchsten schöpferischen Kräfte in Michelangelo entbunden habe[1]. Vom Geiste der Karsamstags-Liturgie „überschattet", wie er sie 1508 in Rom gehört, habe seine Seele den großen Plan zur Decke der Sixtinischen Kapelle entworfen. „Die zartesten Fibern seines religiösen Gefühls wurden durch die christliche Lyrik der Liturgie, ihre glaubende Zuversicht, ihre ahnungsvolle Symbolik, ihre Christus allein sich hingebende Frömmigkeit in Schwingungen versetzt"[2]. Freilich schon bei der Durchführung dieses Gedankens an der Sixtinadecke scheiterte Spahn. Er muß zugeben, daß ein Teil der Gemälde, die seiner — freilich nicht zweifelsfrei bewiesenen — Ansicht nach spätesten, „statt zum Frieden zum Kampf, statt zur Erlösung zur Verderbnis, statt zur beseligenden Einheit von Kultur und Religion auf den Bruch zwischen Rom und

1) M. Spahn, Michelangelo und die Sixtinische Kapelle, Berlin (1907).

2) A. a. O. 25.

der Menschheit" weisen. „Von Zorn und Schmerz angestachelt, brach nunmehr auch in Michelangelo der Subjektivismus durch"[1]. Und der ist nach Spahn das ganz Unkatholische, das Grundübel, die Krisis der Zeit[2]. Aber selbst davon abgesehen, ist es wirklich „christliche Lyrik" im Sinne eucharistischer Frömmigkeit, von welcher der Moses oder die Propheten oder das Jüngste Gericht an der Wand der Sixtina zeugen? Ist es eine wesentlich katholische Geisteshaltung, die aus den Dichtungen Buonarrotis spricht? Man wird es zum mindesten nicht ohne genaue Prüfung zugeben wollen, wenn man einmal den ganz eigenartigen Klang im Ohr hat, der Michelangelos bildnerische und dichterische Selbstbekenntnisse umtönt.

So drängt nunmehr alles darauf hin, die Frage mit dem Blick auf Michelangelo zu stellen, welche Karl Holl von neuem gegenüber Luther aufgeworfen hat[3]: Was verstand er unter Religion? Sie ist ernsthaft gegenüber Michelangelo bisher noch nicht erhoben worden. Wenn es gelingt, auf diese Frage eine Antwort zu finden, so wird

---

1) A. a. O. 163.

2) A. a. O. 138: „Waren die früheren Jahrhunderte zugleich die Zeit einer sich aus dem Borne der christlichen Religion immer wieder erfrischenden und an ihrer ewigen Weisheit sich orientierenden Kulturentwicklung, so strebt die Kulturentwicklung seitdem" (d. h. seit der Haltung, die Julius II. als Papst eingenommen) „danach, sich mehr und mehr, selbst religiös vom Christentum und von der Kirche zu lösen und eine grundsätzlich andere Weltanschauung zu begründen. Die Krisis, durch welche der weltliche Geist des damals lebenden Geschlechts und seine Anlage zum Subjektivismus die Stetigkeit der abendländischen Entwicklung zu stören drohte, war in Rom selber, im Papsttum, im Zentrum der Kirche und des Kulturlebens ausgebrochen." Das klingt freilich auch aus katholischem Munde wesentlich anders als das, was Thode über diese Zeit zu sagen hatte.

3) Karl Holl, Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte Bd. 1: Luther [2 3] (1923), 1 ff.

man nicht umhin können, einem der größten Menschen aller Zeiten den Platz in der Kirchengeschichte anzuweisen, der ihm nicht nur um des Stoffes und der Örtlichkeit seiner künstlerischen Tätigkeit willen gebührt, auch nicht nur, weil er Ausdruck des geistigen Lebens seiner Zeit ist, sondern um dessen willen, was er ganz persönlich in härtestem Geisteskampf errungen, auch dann, wenn er mit diesem Wissen einsam steht und unverstanden.

Einer Abwandlung bedarf freilich die Form der Frage sofort. Damit tritt zugleich die ganze Schwierigkeit des Unterfangens zutage. Wir dürfen nicht fragen: Was verstand Michelangelo unter Religion? sondern: Was erkämpfte er als Religion? Es unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, daß auch bei Luther der Schwerpunkt in der religiösen Erfahrung liegt, in dem, was ihm unter dem unmittelbaren Eingriff Gottes in sein Leben zur gestaltenden, kraftzeugenden Wirklichkeit wurde. Aber danach hat er doch immer wieder versucht, das, was ihm geschehen, womit er begnadet worden, in die volle Klarheit des begrifflichen Denkens zu erheben. Das hat Michelangelo nie getan. Denn er war kein Theologe. Es wäre vergebliche Mühe, seine religiösen Äußerungen zu einer geschlossenen, wohlgeordneten Gedankeneinheit, zu einem Lehrgebäude zusammenfügen zu wollen. Und doch genügt es auf der anderen Seite nicht, wenn man sich darauf beschränken wollte, die allgemeine Stimmung zu schildern, aus der seine Religion herauswächst, oder den Zusammenhang seiner religiösen Äußerungen mit bekannten Strömungen und Richtungen des geistigen Lebens seiner Zeit aufzuzeigen oder den „Typus“ seiner Frömmigkeit zu kennzeichnen. Das alles würde nicht herankommen an das ganz Besondere der Art, wie er mit den Möglichkeiten des Lebens gerungen hat, bis ihm die Erkenntnis geschenkt wurde, die ihn in eine bewußte Beziehung zur Wirklichkeit Gottes brachte. Wir stehen vor der Schwierigkeit, vor die sich der

Kirchengeschichtler immer gestellt sieht, wenn es gilt, nicht religiöses Denken, sondern unmittelbares, gar nicht oder kaum durch theologische Schulung hindurchgegangenes religiöses Leben zu schildern. Es lohnte wohl, dem einmal nachzudenken, wie oft das Versagen der Geschichtsschreibung — im weitesten Sinne des Wortes — solcher Aufgabe gegenüber dazu beigetragen hat, das kirchliche Leben auf Irrwege zu führen.

Nicht mit einem religiösen Gedankenbau also haben wir es zu tun, wenn wir Michelangelo Buonarrotis innerstes Wesen begreifen wollen, sondern mit seinem religiösen Leben. Das aber heißt: mit der Gesamterscheinung seines Lebens überhaupt. Theologie und Leben lassen sich gesondert behandeln, Religion und Leben nicht. Wir haben es zu tun mit dem innersten Sein eines Menschen, der nicht in stiller Gelehrtenstube sitzt und nicht in enger Klosterzelle Muße hat, seine Lebensgestaltung denkend und betend von religiösem Grunde aus aufzubauen. Wir haben es zu tun mit einem Menschen, der mitten im Leben steht mit seiner Arbeit und seinen Sorgen und Nöten, mit seinem Glanz und seiner Pracht, mit seinen Wirren und Kämpfen, seinen Anforderungen und Ungerechtigkeiten, seiner ganzen irdischen Bedingtheit, mit einem Menschen seiner großen, glänzenden, sturmbewegten und zerrissenen Zeit. Wir haben es zu tun mit einem Künstler, also einem äußerst fein empfindenden, mit zarten und geschärften Sinnen ausgestatteten Menschen, mit einem Künstler, der nach immer vollkommenerem Ausdruck und darum nach immer vollkommenerer innerer Haltung sucht und strebt, mit einem Künstler, in dessen Wesen es liegt, Schöpfer zu sein, und der darum in lebendigem Zusammenhang stehen muß mit dem Urquell aller Schöpferkräfte.

Nach der Religion eines solchen Menschen forschen, heißt: danach fragen, wie er die Welt sah und auf sich einwirken fühlte, wie er das Ewige im Wandel ihrer Er-

scheinungen zu fassen suchte, und wie er von dessen unmittelbar gewisser Erfahrung aus die Möglichkeit gewann, in dieser Welt bewußt zu leben und zu schaffen. Das gilt es, aus seinen Werken und Dichtungen zu erschließen.

II. Religion und Kunst.

Grundsätzliches.

Der Satz braucht nicht erneut bewiesen zu werden, daß aller großen Kunst Religion zugrunde liegt. Zwar ist Religion Verhältnis des Menschen zum Ewigen und Unbedingten, während es die Kunst mit dem Stoffbestimmten, mit irdischer Form zu tun hat. Dort geht es um das Heilige, hier um die Schönheit. Aber das sind keine sich ausschließenden Gegensätze. Schön ist, was echte Lebenstiefe in der ihr gemäßen Form, in der sie eindeutig anschaulich wird, darstellt oder versinnbildlicht. Die Form ist also nur dadurch schön, daß sie Ausdruck innerer Wahrheit ist. Daher denn der Schönheitsbegriff mit dem Wandel des geistigen Gehaltes wechselt. Wenn die Aufgabe eines jeden Kunstwerkes die Darstellung echter Lebenstiefe in einer Einzelerscheinung ist, so ist damit schon gegeben, wie es gesehen werden will als Versuch, das auszudrücken, was der, der es schuf, als Sinngehalt seines Schaffens und seines Lebens vom Unbedingten, Ewigen geschaut hat. Es muß hier schon mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß in diesem Verhältnis von Kunst und Religion eine schwere, doppelte Frage beschlossen ist. Einmal: Gibt es eine Form, die eine letzte Lebenserfahrung lebendig und restlos in sich aufzunehmen vermöchte? Hört das religiöse Leben nicht auf, religiöses Leben zu sein, in dem Augenblicke, in dem es in Kunstformen geprägt wird? Und dann: Ist das Unterfangen, letzte Lebenstiefen in die göttliche Klarheit einer vollkommenen Form zu erheben, nicht Überschreitung der dem Menschen gesetzten Grenzen,

also Raub an Gott, Sünde? — Diese Fragen bestehen. Und doch! Wo immer große Kunst gewagt worden ist, da geschah es, um die lebenbestimmende Erfahrung, die geistige Schau, das innerste Sehnen eines begnadeten Menschen im Bilde deutlich werden zu lassen.

Das wird bestätigt durch die Geschichte der Kunst. Immer haben ihre großen Schöpfungen religiöse Gegenstände zum Inhalt gehabt oder sich irgendwie in den Dienst des religiösen Lebens, wozu z. B. auch Bestattung und Verehrung der Toten gehören, gestellt. Dem haben sich kaum irgendwelche Künstler ganz entziehen können. Je nachdem sie aber vorhandene Sinngehalte — und darum natürlich auch Kunstformen — durch Überlieferung übernahmen, wie ja so ein großer Strom der Religion überhaupt weiterflutet, oder sie von neuem zu ureigenstem Besitz erkämpften, weiterbildeten oder durch ihnen neu und anders Offenbartes ersetzten — und dem wieder entsprechend neue Formen fanden — richtet sich der Eindruck, den sie auf die Menschen gemacht haben, und die Wertung, die sie von dem das Ganze der Entwicklung überschauenden Betrachter erfahren.

Stimmt man dem zu, so ist die Frage, ob man Kunstwerke als Quellen zur Erkenntnis des geistigen und religiösen Lebens ihrer Schöpfer, ja oft ihrer ganzen Zeit auswerten könne, bereits entschieden[1]. Es ist das freilich nur möglich durch strengste Schulung für die Beobachtung der Besonderheiten der Form eines Kunstwerkes bis in die der Faltengebung der Gewänder hinein. Nicht dem „Stimmungsgehalt" eines Bildes oder einer Statue gilt es, sich zu überlassen. Sondern darauf kommt es an, durch

1) Vgl. dazu Karl Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation im Jahrbuch für Kunstgeschichte I (1921/22) 236 ff. Von der formal-stilistischen Seite her faßt H. Wölfflin die Frage an: Das Erklären von Kunstwerken (Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 1), Leipzig (o. D.).

klares und prüfendes Sehen und durch Vergleichung der Formen im einzelnen wie im ganzen den Stil eines Werkes zu erfassen. Darin besteht die unumgängliche Vorarbeit der kunstwissenschaftlichen Forschung für die theologische Aufgabe. Da aber jeder Stil eine und nur eine, ganz bestimmte Geisteshaltung voraussetzt und nur aus ihr heraus ganz zu erklären ist, so wird der Rückschluß von der Form auf den Inhalt möglich. Ihn kann man dann nachprüfen an den übrigen — nicht bildnerischen — Äußerungen des Künstlers und seiner Zeit, wobei aber zu beachten ist, daß in gewissem Sinne das Kunstwerk das allerverläßlichste Zeugnis ist, da der Künstler nie ganz wird verheimlichen können, was in ihm lebt, und nie wird darzustellen vermögen, was nicht wirklich in ihm ist[1]. Das würde stilistisch sofort als „Manierismus" zutage treten, wie sich wieder geschichtlich an der Kunst innerlich leerer und unwahrhaftiger Männer und Zeiten nachweisen ließe. Gerade die hier gebotene Möglichkeit, unverfälschte Zeugnisse des religiösen Lebens vergangener Zeiten auszuwerten, sollte sich die Kirchengeschichte nicht

1) Wenn z. B. Uhde einmal in seiner Spätzeit, als er auch in der Wahl seiner Vorwürfe zum Naturalismus überging, geäußert hat, auch bei seinen Bildern, die einen christlichen Stoff behandeln, habe ihn nur die Freude am „Impressionistischen", an Linie und Farbe und ihrem bunten Schein geleitet, so ist dazu ein Doppeltes zu sagen: Einmal, daß er nicht ganz unrecht hat. Seine Bilder sind tatsächlich vielfach äußerlich und zeigen die schwächliche religiöse Haltung seiner Zeit, gemessen an der Kunst großer religiöser Persönlichkeiten, deutlich. Aber andererseits läßt sich nicht bestreiten, daß ein Zug echter, zwar etwas weicher, aber doch innerlicher Frömmigkeit unverkennbar durch manches seiner Gemälde geht und immer wieder zu den Menschen sprechen wird, auch wenn der Künstler sich seiner in einem späteren Stande seiner Entwicklung aus irgendwelchen Rücksichten geschämt und ihn verleugnet haben sollte. Hier gerade zeigt sich, wie viel leichter man mit der Sprache der Lippen als mit der der Kunst sich und andere täuschen kann.

entgehen lassen, wenn anders es ihre Aufgabe ist, nicht nur Geschichte der Theologie, sondern auch der Frömmigkeit zu geben.

Wenn wir uns mit diesem Bestreben Michelangelo nahen, so haben wir den doppelten Vorteil, Werke verschiedener Zweige der bildenden Kunst von ihm zu besitzen, was die Bestimmung der Eigenart seines Stils erleichtert, und daneben seine Dichtungen, deren Gehalt zu dem aus der Bildnerei gewonnenen Ergebnis stimmen muß. Will man aber — von letzterem abgesehen — das Wesen seiner Kunstsprache und der hinter ihr stehenden Religion sich verdeutlichen, so gibt es dazu einen doppelten Weg: Einmal muß man sein Schaffen vergleichen mit den Höhepunkten, welche die Kunst vor ihm erreicht hat, mit der des klassischen Griechentums und der des Mittelalters, und ferner muß man beobachten, welche Stelle er im Rahmen der Renaissance einnimmt. Indem die Kreise um ihn immer enger werden, müssen wir Klarheit gewinnen über das Wesen seines Geistes.

Michelangelos religiöse Kunst in ihrem Verhältnis zu der des klassischen Griechentums und der des Mittelalters.

Die klassische Kunst des Griechentums und ihr geistiger Gehalt.

Mit der Betrachtung des Stils der griechischen Kunst sei begonnen, wobei ich im folgenden immer zuerst an die Zeit von Phidias bis zu Praxiteles denke. Vorher und nachher ist zwar das Wesen der griechischen Kunst das gleiche, aber doch in mannigfacher Abwandlung.

Die große Schöpfung der griechischen Baukunst ist der Tempel. Breit hingelagert, ruht er schwer auf der Erde. Die starke Betonung der Wagerechten in dem Architrav, den die Säulen tragen, mit dem Fries darüber, unterstreicht

diesen Eindruck. Nach oben hin schließt der flache Dreiecksgiebel den Bau vollkommen ab. In sich ungegliedert, ist er mit seinem klaren, einfachen Umriß ein durchaus einheitliches, voll in sich abgeschlossenes, körperhaftes Ganzes[1].

Demselben Stilgefühl sind die Werke der griechischen Bildhauerkunst entsprungen. Von der Malerei kommen ja nur die rotfigurigen Vasen in Frage. Die bildende Kunst der Griechen kennt nur einen Gegenstand: den menschlichen Körper. Wo er bekleidet ist, dient die Gewandung nicht dazu, seine Formen zu verhüllen, sondern im Gegenteil seinen Aufbau durch die leicht hinfließenden Falten hindurch in besonders reizvoller Weise fühlbar zu machen[2]. Der Aufbau des Körpers bekommt die vollkommene Klarheit, die bezeichnend ist für die griechischen Bildwerke, dadurch, daß man deutlich die innere Achse spürt, auf die alle Einzelglieder bezogen sind. Sie sind so gegeneinander abgewogen, daß ein vollkommenes Gleichgewicht entsteht[3].

---

1) Besonders schöne Beispiele: Pästum, Poseidontempel: Springer, Handbuch der Kunstgeschichte I [12]. (1923), 220, Abb. 427; P. O. Rave, Tempel Italiens, Marburg (1924) 6, 7. Athen, Parthenon: Springer I [12] 268, Abb. 502; P. O. Rave, Griechische Tempel, Marburg (1924), 20, 22. Athen, Theseion: Springer I [12], 284, Abb. 529; Rave, Griech. Tempel 26—30.

2) Das gilt nicht nur von einer Gestalt, bei der es so offensichtlich ist wie bei der Aphrodite nach Alkamenes im Louvre (Springer I [12] 289, Abb. 540), sondern selbst von der fälschlich „Aspasia" genannten Aphrodite in Berlin. Springer I [12] 258, Abb. 489; Kunstgeschichte in Bildern. I, Das Altertum 8/9. Heft: Franz Winter, Griechische Skulptur des 5. Jahrh., Leipzig (o. J.), angeführt fortan: Kg. i. B. 8/9, hier: S. 236 n. 5,6. Hegesorelief, Springer I [12] S. 305, Abb. 568; Kg. i. B. 8/9 S. 284 n. 4.

3) Apollo der Sammlung Blundell in Ince: Kg. i. B. 8/9 S. 267 n. 1. Das gilt auch für nicht stehende Gestalten z. B. die sog. Niobide, Kg. i. B. 8/9 S. 250 n. 3; Springer I [12] Tafel X neben S. 294. Ferner: Tänzerin. Berliner Museum:

Bei den bewegten Gestalten des Praxiteles liegt die Achse nicht im Körper selbst, sondern ist meist durch eine äußere Stütze angedeutet, im Gegensatz zu deren starrer Geradheit die spielend sich bewegende, in sich aber wieder voll ausgewogene Gestalt einen besonders schönen Gegensatz der Linien ergibt[1]. Ruhe und Bewegung halten sich die Wage, und so ergibt sich ein vollkommenes Ineinanderspielen aller im Körper lebendigen Kräfte. Dabei sind alle Glieder ganz gleichmäßig verteilt in einem Rahmen, der die ganze Gestalt unsichtbar umzieht und der an keiner Stelle durchbrochen wird, wenigstens nicht ohne eine als Gegengewicht wirkende Bewegung. Fest und sicher steht der Leib auf der Erde, indem das Standbein einen unerschütterlichen Halt gibt, während das Spielbein, leicht vor- oder zurückgestellt, eine leise Bewegung veranlaßt, die bis zu den Schultern hinaufklingt. Die maßstäblichen Verhältnisse der einzelnen Körperteile zueinander unterliegen einem festen Gesetz. Polyklets δορυφόρος, in dem dies in besonders vollkommener Weise ausgedrückt schien, wurde als „Kanon" bezeichnet[2]. Die Bewegung der Gestalten im ganzen ist gering; wenn nicht ein ganz besonderer Vorwurf anderes erzwingt, kaum mehr, als nötig ist, um das volle Leben des dargestellten Menschenleibes fühlbar zu machen. Ge-

---

Kg. i. B. 8/9 S. 267 n. 3; Springer I [12] S. 306, Abb. 571; Amazone. Berliner Museum: Kg. i. B. 8/9 S. 256 n. 7; Diadumenos. Nach Polyklet: Kg. i. B. 8/9 S. 257 n. 8; Springer I [12] 297, Abb. 556.

1) Noch sehr ruhig ist die knidische Aphrodite: Kg. i. B. 10, S. 295 n. 3, 5. Springer I [12] 340, Abb. 639; nur die nackte Gestalt gibt die richtige Wirkung; Hermes in Olympia Kg. i. B. 10, S. 295 n. 1 Springer I [12] 339, Abb. 635. Besonders gegensätzlich ist das Widerspiel der weichen Körperlinien gegenüber dem harten Stamm im Apollon Sauroktonos: Springer I [12] 338, Abb. 633; Kg. i. B. 10, S. 294 n. 3.

2) „Speerträger". Kg. i. B. 8/9 S. 257 n. 5; Springer I [12] 296, Abb. 554.

rade diese Leiblichkeit aber ist es, welche die größten Reize entfaltet. Die Schönheit der σάρξ voll sich auswirken zu lassen, das scheint das eigentliche Ziel der griechischen Kunst. Wie das Fleisch bald in voller Üppigkeit quillt, bald in gestraffter Kraft aller Sehnen gespannt ist, bald in der weichen, kühlen Anmut jugendlicher Leiber schimmert, das ergibt einen unerschöpflichen Stoff. Das alles kann man an einem klassischen Bildwerk beobachten, ohne daß einem der Kopf besonders aufzufallen brauchte. In der Tat wird sein Fehlen vor der Schönheit eines Torso oft kaum besonders schmerzlich empfunden[1]. Auch der Kopf ist immer nur ein Glied neben anderen im Rahmen des Ganzen. Auch für seine Bildung gelten die Gesetze der Gesamtkörperlichkeit. Ganz bestimmte Maßverhältnisse kehren immer wieder. Und wieviel griechische Köpfe zeigen das gleiche Profil! Der Gesichtsausdruck ist namentlich in der klassischen Zeit fast unbewegt, ja oft unlebendig, um nicht zu sagen leer. In der Frühzeit erscheint ein immer wiederkehrendes Lächeln, das aber etwas Gekrampftes hat; in den späteren Jahrhunderten waltet noch lange das Bemühen, die körperliche Bewegtheit des Gesichtes zu mildern. Was gerade bei den klassischen Werken auffällt, ist ein Zug geheimer Trauer, der häufig um die Augen und um die Lippen spielt[2].

---

1) Tanzende Mänade: Kg. i. B. 11/12 S. 343 n. 2. Hierfür — wie für alle in diesem Abschnitt ausgesprochenen Gedanken — bieten Sauerlandts „Griechische Bildwerke" (Blaue Bücher. Königstein u. Leipzig) schöne Beispiele in guten Wiedergaben. Die neueste Auflage ist leider stark verkürzt.

2) All das läßt sich an den verschiedensten Beispielen nachweisen. Man sehe etwa die Vorder- und Profilansichten der Köpfe des Doryphoros und des Diadumenos auf S. 257 der Kg. i. B. 8/9 an oder diejenigen, welche auf S. 288 zusammengestellt sind.

Man achte auch einmal auf die Profile der Reliefs: Orpheus und Eurydike: Springer I [12] 287, Abb. 534 (freilich

Welche Geisteshaltung hat diese Leiber geschaffen? Zweifellos die eines Menschentums, das sich seiner Diesseitigkeit in vollstem Umfange bewußt war, das diese empfand in seiner Körperlichkeit. Im Griechen, wie ihn uns die klassischen Bildwerke zeigen, ist der ἄνθρωπος σάρκινος in der vollen Entfaltung seines Wesens, in der höchsten Auswertung der ihm gegebenen Möglichkeiten Wirklichkeit geworden. In Himmelsglanz und Klarheit genießt er sein Selbst, doch ohne seine Eigenschaft, „Erdensohn" zu sein, abzustreifen, sondern gerade ihrer sich voll bewußt. Alles Seelische und Geistige erscheint darum nie als etwas dem Körperlichen Fremdes, sondern dient immer zu dessen Veredelung, wirkt sich ganz im Leiblichen aus. Nie sucht es dessen Bindungen zu sprengen, sondern aus ihnen eine vollendete Einheit zu gestalten. Jenes Gleichgewicht im äußeren Bau des Körpers wirkt darum immer wieder so rätselhaft „schön" auf den Betrachter, weil ihm ein ebenso vollkommenes Gleichgewicht aller im Menschen vorhandenen Kräfte entspricht. In der Bescheidung auf das Diesseits ist die höchste Möglichkeit eines vollkommenen Seins in der Welt erreicht. Die Gesetzmäßigkeit aber, unter der dies wirklich geworden, wird zur allgemeingültigen Richtschnur erhoben. Die Gestalten, welche die Griechen in Stein gehauen, scheinen kein persönliches Leben zu führen. Nie ist es auf das Besondere, sondern immer auf das Allgemeine abgesehen, das ja in seiner unbedingten Vollkommenheit allein wahres Sein hat, Urbild, „Idee" ist, wie Plato sagt. Darum gleichen einander die verschiedensten Wesen, wie es Conrad Ferdinand Meyer einmal geschildert hat: In einem neu gefundenen Marmorknaben sieht ein unbefangenes Kind Amor. Erst der streng betrachtende Gelehrte achtet auf die Haltung der äußeren Beigaben und er-

kleine und schlechte Aufnahme) oder: Demeter, Kore und Triptolemos: Springer I [12] 286, Abb. 533. Gute Abbildungen wieder in den „Griechischen Bildwerken".

kennt: „Er löscht die Fackel. Sie verloht. Dieser schöne Jüngling ist der Tod“[1]. So konnte der Grieche dazu kommen, die höchste Ineinssetzung zu vollziehen, die denkbar ist. In der Schönheit des Urbildes werden Gott und Mensch einander gleich. Nichts unterscheidet wesensmäßig mehr den einen vom anderen. Ihre bildlichen Wiedergaben sind oft nicht mehr voneinander zu unterscheiden[2]. Der Gott wird geformt nach dem Bilde des Menschen. Er ist jeder Überweltlichkeit entkleidet. Die Frömmigkeit des klassischen Griechentums scheint nichts anderes mehr zu sein als Ehrfurcht vor der Formvollendung, deren irdisches Leben fähig ist. Wenn nicht eines wäre, jene Trauer, die gerade da über den Zügen der schönsten Gestalten liegt, wo man erwartet, daß sie sich ihres Menschentumes strahlenden Auges freuen würden. Sollte doch noch etwas anderes im Griechentum lebendig gewesen sein? Besonders sprechend ist diese versonnene Traurigkeit auf den attischen Grabstelen[3]. Und sobald wir das beobachtet, wird der

---

1) Konrad Ferdinand Meyer, Gedichte: Der Marmorknabe.

2) Man vergleiche etwa den „Athleten“ (Kg. i. B. 8/9 S. 258 n. 2) mit dem „Ares“ (ebenda S. 259 n. 6) oder den „Schaber“ (ebenda S. 258 n. 9) mit dem Dionysos (S. 259 n. 5), die Amazonen (auf S. 256) mit der Artemis (S. 267 n. 2.). Ebenso bei Springer die verwundete Amazone (I [12] 292, Abb. 547) mit der Aphrodite (S. 289, Abb. 540). Auch der „betende Knabe“ (Griech. Bildwerke 1924, S. 51) und der ruhende Hermes (S. 48) zeigen nichts, das wesensmäßig Gott und Mensch voneinander schiede.

3) Grabrelief der Mynno: Kg. i. B. 8/9 S. 285 n. 2; Grabrelief im Haag: ebenda n. 4. Abschied eines Kriegers in Berlin: ebenda n. 6; Kekule von Stradonitz, Die griechische Skulptur in den Handbüchern der staatlichen Museen zu Berlin [3] (1922) S. 179. Ebendort das Grabmal der Lysistrate (S. 181) und das des Thraseas (S. 182). Sehr schön ist auch die Berliner Grabstele eines Mädchens: Kekule S. 176. Dem entspricht etwa das Grabrelief eines Jünglings in Lei-

Grund deutlich. Eine Frage war ungelöst geblieben. Die, warum am Ende der reinen Menschlichkeit, deren man sich freuen wollte, der Tod stand. Das bringt den tragischen Zug ins Wesen des Griechentums. Ein Blick auf seine Gesamterscheinung bestätigt das. In Sokrates und in den großen Tragikern schreit das laut auf, was in den klassischen Bildwerken nur eben um die Lippen zuckt. Da erkennt auch der Grieche mitten in all seiner Körperherrlichkeit die ganze Unvollkommenheit seines Daseins, seines Wissens, seines Könnens. Da zerstört ein Oedipus seine Griechenaugen; denn er kann die Schönheit dieses Erdenseins nicht mehr ertragen. Im Schicksal ahnt er die Ewigkeit. So flüchten die Menschen aus der Klarheit der Kunst zu den Geheimnissen der Mysterien. Die Weisen aber finden eine Richtschnur — getreu ihrem alten Wesen — in der Selbstbeherrschung auch gegenüber dem Unausweichlichen, in der stoischen Unerschütterlichkeit, im schweigenden Verzicht. Des Sokrates Leben findet seine Krönung in einem schönen Sterben. Auf einem der herrlichsten Grabmäler Athens ist eine Frau dargestellt, wie sie, umweht vom Hauch des Todes, mit wehmütigem und doch noch scharf beobachtendem Blick auf ein Zierstück schaut, das sie ihrem Schmuckkasten entnommen, und das in ihrem Leben Gegenstand ihrer Freude gewesen[1].

Die Religion in der Kunst des Mittelalters.

Die reiche Baugeschichte des Mittelalters gipfelt im gotischen Dom. Ein stärkerer Gegensatz zum griechischen Tempel läßt sich kaum denken. Ist dort alles fest gefügt,

---

den: Springer I [12] S. 348; Abb. 654. Verwandt mit dem Thraseasrelief ist das des Prokleides in Athen: Springer I [12] S. 349; Abb. 656.

1) Grabmal der Hegeso in Athen: Kg. i. B. 8/9 S. 284 n. 4; Springer I [12] S. 305, Abb. 568.

erdenschwer, in sich vollendet, so hat die gotische Baukunst ihr höchstes Ziel in der Loslösung vom Erdhaften gesehen. Die Wände sind aufgelöst, soweit das nur irgendwie angängig. Von der Schwere des Steines spürt man kaum noch etwas[1]. Der Helm des Freiburger Münsters scheint ein Filigrangewebe[2]. Wie in einem kunstvollen Gedankenbau stützt sich ein Glied auf das andere. Der Bogen, und vollends der gespitzte, gab die Möglichkeit, auf große wagerechte Linien so gut wie ganz zu verzichten. Ein einziger machtvoller Drang zur Höhe lebt in allen Teilen. Er gibt den überschlanken Fenstern ihre Eigenart, er flutet in den „Diensten" an den vielgliedrigen Pfeilern entlang zur Höhe der leicht sich spannenden Gewölbe[3]. Er läßt das Mittelschiff hoch sich aufrecken über die Dächer der Seitenschiffe, über denen nur noch die „Strebebögen" sich ihm zuneigen, deren Name schon ihr Wesen kennzeichnet[4]. Und über dem Ganzen ragen die Türme in ihrer Schlankheit empor, über sich hinaus weisend gen Himmel.

Wie so schon die Bauten nicht mehr in sich abgeschlossen sind, so wollen vollends die menschlichen Gestalten der Malerei und der Bildhauerkunst nicht mehr für sich allein gesehen werden als ein in sich ausgeglichenes und abgewogenes Ganzes, sondern im Zusammenhang mit ihrer Umgebung. Die, welche auf den großen Mosaiken dargestellt sind, die im 4., 5. und 6. Jahrhundert entstanden, heben sich, wie die auf den Tafelbildern am

1) Straßburg: G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II² Abb. 1. Freiburg: Dehio II² Abb. 81; vgl. Abb. 84. Chorin: Dehio II² Abb. 120 f. All diese Kirchen sind in den verschiedenen Auflagen von W. Pinder, Deutsche Dome des Mittelalters (Blaue Bücher) leicht aufzufinden.

2) Deutsche Dome (1924) S. 34; frühere Aufl. S. 60, 61.

3) Straßburg: Dehio II² Abb. 49. Köln: Dehio II² Abb. 50. Doberan: Dehio II² Abb. 171.

4) Schema: Dehio II² Abb. 3, 4. Beispiel: Dehio II² Abb. 93.

Ausgang des Mittelalters, ab von leuchtendem Goldgrund, dessen schimmerndes Strahlen sie umflutet[1]. Die in Stein gehauenen Gestalten aber schmiegen sich an die Pfeiler der Dome oder an die Gewände ihrer Portale, als fühlten sie, daß sie nur Glieder sind in einem mächtigeren Bau[2]. Ihre Körperlichkeit ist verhüllt. Selten nur tritt sie in ihrer Nacktheit in Erscheinung. Wo es geschieht, so etwa, wenn am Bamberger Dom Adam und Eva dargestellt werden[3], so sind diese Leiber seltsam unwirklich; das Fleischliche ist allen sinnlichen Reizes bar; die Formen, etwa die Brust der Eva, mehr angedeutet als entfaltet; die Glieder gestreckt, ohne markiges Knochengerüst, ohne feste Gelenke; es ist wie ein Fließen in ihnen. Im allgemeinen aber ist die ganze Gestalt umflutet von einem rauschenden

---

1) Farbige Wiedergabe: Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jh., 2 Tafelbände, Freiburg 1917; Ludwig von Sybel, Christliche Antike II (1909), Tafel III. Eine farbige Miniatur, von der das oben Gesagte auch gilt: O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst II (in Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft), Tafel XXI. Ganz verständlich wird die erzielte Wirkung wohl nur durch den Gesamteindruck etwa des Chors von S. Vitale in Ravenna. Schön ist das Mosaik von S. Michele in Affricisco (Ravenna) in seinem wiederhergestellten Zustande im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Wulff II S. 427).

2) Bamberg, Fürstenportal und Adamspforte: E. Redslob, Das Kirchenportal, Jena (o. D.), Taf. 33, 34; Dehio I², Abb. 237. Freiburg i. B.: Portal und Eingangshalle: Redslob Taf. 40, 41. Am vollkommensten ist die Einordnung der Bildwerke in den Bau im Westchor des Naumburger Domes durchgeführt: Nur die Aufnahmen in Hege-Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Berlin² (1926), Tafel 54—58 geben das einigermaßen wieder. Beachtlich ist auch die Art, wie holzgeschnitzte Figuren im Rahmen der Altarretabeln stehen: Altar in Schwabach: Dehio II² Abb. 176. Retabel im Lübecker Heilig-Geist-Hospital: J. Braun, Der christliche Altar II, München (1924), Tafel 275. Dort der Beispiele mehr.

3) E. Redslob, Taf. 34; Dehio I² Abb. 453.

Gewande, unter dem die Einzelgliederung des Körperbaues vollends undeutlich wird. Statt dessen ist das Faltenspiel der Gewänder wie Musik, die in immer neuen Melodien die dargestellten Wesen umflutet. In der romanischen Kunst spannte sich die Gewandung straff in großen, hart gebrochenen Linien um die starren, plumpen, gedrungenen Leiber, deren ganzes Leben sich in einigen wenigen, großen, aber um so eindrucksvolleren Gesten sammelte[1]. In der Gotik folgt sie in sanftem Fluten, das nur hier und da zum strudelnden Sturz wird, der eigentümlichen Bewegung, welche hier allen Gestalten eigen ist, der „gotischen Linie", die in großem Schwunge von der einen Schulter zur entgegengesetzten Hüfte und von dort zu dem Fuß der Seite läuft, von der sie ausgegangen, so allen eine eigentümliche Haltung gebend, die kaum bei der Madonna mit dem Kinde auf dem Arm als notwendig gegeben erscheint und vollends bei den anderen Gestalten sich nicht aus natürlichen Bedingungen erklären läßt[2]. Die Bewegung klingt aus in den

---

1) Das Berliner Mosaik aus S. Michele in Affricisco: Wulff II 427; besonders der Christus daraus: S. 429. Mosaiken in S. Apollinare nuovo in Ravenna: Wulff II Tafel XXIV neben S. 438.

Romanische Plastik: Türbogenrelief von St. Godehard in Hildesheim: Dehio I² Abb. 415; die Kölner Madonna: Dehio I² Abb. 430; die aus der Halberstädter Liebfrauenkirche: Dehio I² 431, 432. Die Westempore aus Kloster Gröningen im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum: Max Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters (Blaue Bücher, 1924), S. 25. Sehr ausdrucksvoll sind die Elfenbeinschnitzereien: Mailänder Diptychon: L. v. Sybel, Christliche Antike II Abb. 65; Wulff I 186, Abb. 184; eine deutsche Elfenbeintafel: A. Stange, Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik, München (1923) Taf. 2.

2) Die Gewandung ist wieder antikisierend bei der Ecclesia und Synagoge in Straßburg: Redslob Tafel 29; Dehio I² Abb. 458, 459. Im romanischen Stil trat das Körperliche demgegenüber noch sehr viel stärker zurück, wie es das auch

Füßen, die, selten ganz sichtbar, kaum je fest auf dem Erdboden ruhen, sondern ihn nur flüchtig berühren. Das Überschlanke der Körper im Ganzen wie der einzelnen Glieder, namentlich auch der feinen Hände, stimmt mit der Eigenart der anderen Züge stilistisch voll zusammen. Aber all das gibt noch nicht das Wesentliche der mittelalterlichen Bildwerke. Alle Linien des Körpers führen hier zum Haupt, das sich eindrucksvoll daraus löst und das unbestritten Herrschende, Überragende, Sinngebende ist[1]. Immer wieder wird der betrachtende Blick auf den Kopf zurückgelenkt. Denn er zeugt unmittelbar von dem Leben, das in ihm ist. Auf den Mosaiken und Miniaturen haben die weit geöffneten Augen mit den großen Pupillen etwas Bannendes[2]. Auf den Gesichtern vieler Madonnen ist ein geheimnisvolles Lächeln, keineswegs weiblich anmutig, gar nicht seelenhaft. Man weiß nicht, als Ausdruck welcher menschlichen Eigenschaft man es deuten soll[3]. Steht Maria unter dem Kreuz, so ist ein tiefer, wortloser Schmerz über ihre Züge

---

später wieder tut. So bei den Naumburger Stifterfiguren mit ihren schweren, faltigen Gewändern: Hege-Pinder Taf. 59, 60, 65, 67, 68. Dehio I² Abb. 466—471. Das Strudelartige der Gewandung am stärksten bei der Maria am Lettnerportal: Dehio I² Abb. 472, Hege-Pinder Taf. 49; und bei der Bamberger Elisabeth: Dehio I² Abb. 449.

Beispiele für die gotische Bewegtheit der Gestalten: Dehio II² Abb. 229, 239—245, 260, 270, 272 u. a. mehr. Sie ist auch in der Malerei des 15. Jhs. noch sehr stark.

1) Man beachte das Verhältnis von Kopf und Rumpf in der ganzen mittelalterlichen Bildhauerei. Den Reichtum der Durchbildung einzelner Köpfe sieht man in Richard Hamanns schöner Sammlung: Deutsche Köpfe des Mittelalters, Marburg (1922).

2) Aus einem Evangelienbuche Karls des Großen: Dehio I² Abb. 316. Aus einer auf der Reichenau entstandenen Handschrift: Dehio I² Abb. 324.

3) Die Bamberger Maria: Dehio I² Abb. 450. Eine Madonna aus dem Märkischen Museum in Berlin: Hamann Tafel 9.

gebreitet[1]. Aber auch da hat man nicht so sehr den Eindruck, daß er aus den Tiefen ihres Inneren aufsteige, als vielmehr, daß er von außen über sie komme und sie erstarren mache. Am ergreifendsten aber ist der machtvolle Blick, mit dem etwa die Bamberger Elisabeth, ein Sinnbild des ganzen Mittelalters, aus einem tiefernsten, herben Gesicht in die Weite schaut[2].

Wohin blicken ihre Augen? An nichts Irdischem bleiben sie haften. Sie sehen in eine andere Welt, in die Ewigkeit. Sie schauen Gott. Diese eine Tatsache schon erschließt das Verständnis der mittelalterlichen Religion und Kunst und ihrer beider Beziehung zueinander. Sie macht auch den völligen Gegensatz zum griechischen Wesen auf das eindrucksvollste deutlich. Die gotischen Gestalten sind nichts aus sich und für sich, sondern alles erst in dem Zusammenhange, in dem sie unlöslich stehen. Der Goldgrund, von dem sie sich abheben, das Gotteshaus, in oder an dem sie stehen, ist nur Ausdruck der Gotteswelt, die sie umfängt. Ihr ganzes Sein bekommt dadurch seine Wesenheit. Eine geheimnisvolle Kraft überwältigt sie, so daß sie — in der romanischen Zeit — mit fast erschrocken geöffneten Augen und gebannten Leibern erstarren in einer einzigen Bewegung, die von ihrer Schau zeugt. Diese gleiche Kraft durchströmt ihre Gestalten in der Gotik, so daß sie sich erschauernd oder still verklärt unter ihr biegen; man fühlt, wie sie vom Kopf bis zu den Füßen flutet, mit denen sie über die Erde leicht dahinschweben, indes ihre Gedanken einer anderen Welt zustreben. Diese Kraft erst gibt ihrem Sein Sinn. Wir spüren ihr Wehen im

---

1) Die Maria vom Naumburger Lettnerportal: Dehio I ² Abb. 472. Kopf: Hamann Taf. 12. Hege-Pinder Taf. 49, 51. Dazu der Pähler Altar: Dehio II Abb. 421; C. Glaser, Die altdeutsche Malerei (1924) S. 20. Vgl. auch S. 19, 35, 40, 56.

2) Dehio I ² Abb. 449. Kopf: Hamann Taf. 25.

leisen Rauschen der Gewänder. Wir können sie nur deuten als πνεῦμα, als heiligen Geist. Die „Schönheit" dieser Gebilde beruht also nicht in dem, was sie sind, sondern in dem, was sie widerspiegeln von ewiger Vollkommenheit. Sie reden und zeugen von göttlichem Sein. Darum brauchen sie das Sinnbild, so wie jede ihrer Bewegungen etwas Sinnbildliches an sich hat. Darum die Zeichen: Kreuz, Heiligenschein, Kelch, Schwert, Augenbinde, Salbfläschchen[1]. Darum schlingen sich mitunter Spruchbänder zwischen sie[2]. Bisweilen tragen sie auch offene Bibeln in Händen, auf deren Seiten eine Zeile deutlich wird[3]. So muß das Wort dazu beitragen, unzweideutig erkennbar zu machen, daß sie aus Gott leben. Und auch wo sie im Kampf des Daseins stehen, wie der Bamberger Reiter, leuchtet aus ihren Augen der Glaube[4].

Der Stil der Kunstwerke Michelangelos und seine geistige Voraussetzung.

Michelangelo ist Baumeister, Bildhauer und Maler zugleich gewesen. Die Eigenart seines Stils macht sich auf allen Gebieten seiner Betätigung fühlbar.

Seine Bauten haben nichts von dem in jeder Fiale Aufragenden und die Umrißlinien Belebenden der Gotik. Sie stehen wieder fest auf dem Boden, in geschlossener, denkbar einfacher Gesamtform breit hingelagert. Ein klarer, rechteckiger Umriß umspannt das Ganze. Aber während der griechische Tempel durch seine Säulen in ihrer ruhigen Gleichmäßigkeit kaum gegliedert erscheint, ist innerhalb des Rahmens von Michelangelos Bauten eine fast erregte Lebendigkeit spürbar[5]. Die reiche Gliederung

1) Dehio I² Abb. 440, 458, 459, 460, 481 usw.
2) Dehio I² Abb. 446, 448 usw.
3) Wulff II Abb. 368 auf S. 429.
4) Dehio I² Abb. 454, 455.
5) Bauten auf dem Kapitol: Kl. d. K. 134/135, 136, 137; Mackowsky neben S. 342. Palazzo Farnese, Ober-

durch Simse und Pilaster, durch Fenster, die von Säulen eingefaßt und von Dreiecksgiebeln oder flachen Kreisabschnitten bekrönt sind, bringt eine starke Bewegtheit über das Innere der großen rechteckigen Flächen. Michelangelos Gedanke war es, dem Senatorenpalast auf dem Kapitol eine doppelseitige, in sich wieder gegliederte Freitreppe quer vorzulagern und so die Schauseite des Baues eindrucksvoll zu beleben[1]. Wie stark es ihm auf Wirkung durch den Gegensatz ankam, zeigt die Bibliotheka Laurentiana in Florenz[2]. „Der Ricetto, wie die Italiener den Vorraum nennen, bietet einen unerwarteten, aufregenden Anblick. Es ist Architektur in Bewegung, als wäre in die sonst starre Massigkeit der Bauglieder Leben und Leidenschaft gekommen .... Mit rücksichtsloser Wucht drängen die Mauerpfeiler sich vor und pressen die Säulen in enge Wandkanäle. Ihrer edlen Freiheit beraubt, erscheinen die Säulen wie Gefangene .... Das Vor- und Rückwärtsgeschiebe der Bauglieder ruft einen beängstigenden Eindruck hervor. Man fürchtet, die mächtige Mauermasse, nachdem sie sich durch die schlanke Säulenhalle hindurchgedrängt hat, werde sich, den Raum fort und fort verengend, wie die schwimmenden Irrfelsen zermalmend auf uns zu bewegen. Das Gefühl der Hilflosigkeit wird gesteigert durch die Höhe des Raumes. Ein zweites Geschoß, in dem die Säulen durch Pilaster ersetzt sind, türmt sich über dem ersten auf und gewährt dem Auge keinen Ausblick, keine Befreiung .... Aber man tut Michelangelo Unrecht, wenn man den Raum für sich allein betrachtet, während ihn doch der Meister

---

stock des Hofes: Kl. d. K. 145; Mackowsky neben S. 338. Porta Pia: Kl. d. K. 146; Mackowsky neben S. 334. S. Lorenzo in Florenz: Entwurf zur Fassade; Mackowsky neben S. 320.

1) Kl. d. K. 138, 134/135. Bezeichnende Seitenansicht: Mackowsky neben S. 344.

2) Kl. d. K. 118, 119; Mackowsky neben S. 324 u. 326.

im engsten Zusammenhang mit dem Bibliothekssaal dahinter erdacht hat. Denn auf dem überraschenden, ja verblüffenden Gegensatz der beiden Räume ist die künstlerische Wirkung des Ganzen aufgebaut; sie bedingen sich wie Dissonanz und Auflösung .... Der plötzliche Umbruch der Blickrichtung, die uns aufgezwungen wird, versetzt uns wie mit einem Zauberschlage in eine andere Welt. Festliche Ruhe durchströmt die weite Halle" des Büchersaales. So schildert Mackowsky den eigenartigen Bau[1], und es ist in unserem Zusammenhange beachtlich, zu sehen, wie auch der Kunstgeschichtler bei aller Freude an den durch die Formen erzielten Wirkungen sich des Eindrucks nicht erwehren kann, daß auch diese steinernen Mauern voll inneren Lebens sind, daß ein ganz bestimmter Wille, daß geistige Macht sie gestaltet und belebt. Wir spüren das Ringen dessen, der sie schuf.

Den Höhepunkt seines baukünstlerischen Wirkens bildet die Peterskirchenkuppel, die — trotz der Feststellungen Dagobert Freys — „Michelangelos geistiges Eigentum" ist[2]. In ihr hat er eine vollkommene Form für den Ausdruck seines Empfindens gefunden. Da ist kein über das Irdische hinauswollendes Drängen, wie es in den gotischen Türmen vom untersten Stein an spürbar ist. Fest, ruhig und klar lagert die Kuppel auf dem mächtigen Unterbau. Sie bleibt erdenhaft und doch wird sie immer freier, je höher sie strebt. Ihre Körperlichkeit wird nie aufgegeben und doch erscheint sie wie verklärt. Ein erhabenes, ein vollkommenes Gesetz in sich tragendes Sein stellt sie dar, schon in Michelangelos Anlage, die im Sinn seines letzten Wollens della Porta weitergebildet hat. Hier ist der vollendete Gegensatz zu dem Beklemmenden des Vorraums der Mediceerbücherei. Der Kuppelbau steht am Ende seines Schaffens.

1) Mackowsky, 325 f.
2) Kl. d. K. 149—153; Mack. 356. Frey: Vgl. S. 6 Anm. 2.

Wenden wir den Blick auf Bildhauerkunst und Malerei, so bemerken wir nicht sofort etwas dieser letzten Stufe Entsprechendes. Im Gegenteil: Fast durchweg scheint hier die Stimmung des Ricetto in höchster Stärke lebendig. Griechentum und Mittelalter hatten, so verschieden sie waren, auf ihren Höhepunkten in der Kunst eins gemeinsam: die Geschlossenheit eines einheitlichen Daseins, die ihren Gestalten Ruhe gibt. Wenn man sich das vergegenwärtigt hat, schaue man die Schöpfungen Michelangelos an! Man kann es nicht tun, ohne zu erschrecken.

Wieder ist, wie in der Antike, der nackte Mensch der eigentliche Gegenstand der bildnerischen Darstellung[1]. Wieder ist feste, fleischliche Körperlichkeit ihm eigen. Die Erdhaftigkeit ist eher noch stärker fühlbar als in den Werken des klassischen Griechentums in der Massigkeit der Glieder, der Härte der Gelenke, der Sichtbarkeit des Muskelspiels, dessen Tätigkeit am ganzen Leibe deutlich wird. So sind die einzelnen Teile noch naturhafter wiedergegeben, indem man jede Schwellung und Senkung des Fleisches nachtasten kann. Besonders aus den zahlreichen Studien,

1) Kentaurenschlacht: Kl. d. K. 2; Sauerlandt 2; Mackowsky neben S. 20. Trunkener Bacchus: Kl. d. K. 8/9; Sauerlandt 3; Mackowsky neben S. 28; David: Kl. d. K. 12, 13; Sauerlandt 6, 7; Mackowsky neben S. 42. Die Jünglingsgestalten der Sixtinadecke: Kl. d. K. 49—67; Sauerlandt 76—87. Die Gefangenen: Kl. d. K. 93—100; Sauerlandt 14—19; Mack. n. S. 138 u. 140. Der Christus in S. Maria sopra Minerva (der Bronzeschurz ist Zutat von fremder Hand): Kl. d. K. 102; ohne Schurz: Sauerlandt 20. Der Sieg: Kl. d. K. 103; Sauerlandt 21; Mack. n. S. 150. Die allegorischen Gestalten der Medicikapelle: Kl. d. K. 108, 109, 112—114; Sauerlandt 26—29; Mack. n. S. 182, 186, 188, 190. Das Jüngste Gericht: Kl. d. K. 120—130 (die Gestalten jetzt z. T. bekleidet!); Sauerlandt 93—96; Mack. n. S. 246, 254. Pietà Rondanini: Kl. d. K. 141; Mack. n. S. 306. Ferner die vielen Handzeichnungen, welche Studien zu nackten Körpern sind.

die uns in Handzeichnungen erhalten sind, wird ersichtlich, wie bewußt der Künstler dem nachgegangen ist. Darin ähnelt er eher der hellenistischen als der klassischen Kunst. Sicher nicht zufällig. Hat er doch mitangesehen, wie der „Laokoon" dem Erdboden entstieg[1], und den „Farnesischen Stier" zum Mittelpunkt der Anlage bestimmt, mit der er den Palazzo Farnese umgeben wollte[2].

Das Gewand hat, wo es die Gestalten bekleidet, wieder ein festes Verhältnis zum Körper, ist nicht mehr Selbstzweck wie im Mittelalter. Man spürt die Leiber machtvoll hinter seinen großen Falten und fühlt seine Stofflichkeit bald schwer lastend, bald seidig weich[3].

Das Alles ist aber noch nicht das eigentlich Besondere in Michelangelos Kunst. Das Erschreckende ist die Kraft der Bewegung, die in all diesen Körpern drängt und tobt, hier mühsam gefesselt, dort wild sich entfaltend, bald in verbissener Qual, bald in trotziger Empörung aufzuckend. Sie erfüllt den ganzen Leib und gibt den Gewandfalten die Richtung. Sie bestimmt den Aufbau der Gestalten, weist jedem einzelnen Teile seine Stelle zu. Ihr inneres Gesetz ist nicht die Ausgeglichenheit der Maßverhältnisse oder Gewichte, sondern der bewegenden Kräfte, der drängenden und der hemmenden Gewalten.

Diese Bewegung ist eine ganz andere als die, welche in den Menschen des Mittelalters schwingt. Sie kommt nicht von außen, so wie der Halm sich unter dem Winde biegt, sondern ihre Ursache liegt in dem Dargestellten selbst, sie drängt aus seinem Inneren hervor. Entweder quillt sie unmittelbar aus seinem Wesen, das ohne sie nicht zu denken wäre, oder sie erscheint als tief empfundene Gegenwirkung,

1) Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XVI (1895), S. 93 n. 6.

2) Vasari LVII, 5; 187 Frey.

3) Pietà: Kl. d. K. 10; Sauerlandt 5; Mackowsky n. S. 32. Die Propheten: Kl. d. K. 32—42; Sauerlandt 56—67; Mackowsky neben S. 102, 106. Judith: Kl. d. K. 71; Sauerlandt 54. Rahel und Lea: Kl. d. K. 132, 133.

als Antwort auf einen von außen gekommenen, im eigenen Empfinden mächtig gewordenen Eindruck, oder sie ist der qualvoll sich aufbäumende Widerstand gegen eine gewaltsame Hemmung, die überwunden werden soll, bisweilen auch nur noch verzweifelte Auflehnung.

Das zeigt schon, welche Bedeutung der Kopf als Sammelpunkt dieses erregten Lebens notwendigerweise haben muß, ganz anders als in der griechischen Kunst. In ihm spiegeln sich alle Bewegungen des Körpers in erhöhter Deutlichkeit. Denn in ihm liegt der verborgene Quellpunkt für sie alle. Hier zuckt zuerst auf, was dann den ganzen Leib erschüttert. Welche Spannung prägt sich in der tiefen Furchung der von wirren Locken überschatteten Stirn des David aus, in der fast krampfhaften Zusammenziehung der Muskeln über den Augen, in den scharfen Strichen, die sich am Ansatz der Nase eingraben, in dem Blick der tiefliegenden, verdunkelten Augen![1] Die Köpfe sind alle verschieden, eigenartig; und doch würde man nie sagen wollen, daß sie aus der Beobachtungsfreude an rein naturhaftem Sein entstanden seien. Verwandte Züge kehren immer wieder. Eine ganz bestimmte Haltung prägt sich in sehr vielen von ihnen aus. Gleiche Not und gleiches Wollen scheint sich in den mannigfach verschiedenen Bildungen auszusprechen.

Ähnlich ist es mit der Fülle der Stellungen, in denen die Leiber erscheinen. Liegende, sitzende, stehende Gestalten kommen vor, alle in der gleich großzügigen Weise geschaut. Und doch scheint letztlich in ihnen allen ein gleiches Streben vorhanden zu sein. Erst wird der Körper als Mittel benutzt für den Drang nach Ausdruck ganz bestimmten inneren Lebens, um sehr bald als Hemmnis, als drückende Last empfunden zu werden, weil er schmerzhaft die Grenzen spürbar macht, die allem Irdisch-Körperlichen gesetzt sind.

1) Kl. d. K. 15; Sauerlandt 6; Mackowsky neben S. 44.

So suchen die Menschen, die Michelangelos Hand in Stein gemeißelt oder in großen Linien auf gewaltige Flächen gemalt hat, sich loszumachen von den Fesseln des Erdbedingten. Sie wollen die hemmende Körperschwere überwinden. Wieder erscheinen — wie in der Gotik — hohe, ragende Gestalten, so etwa der „schlafende Gefangene", der für das Juliusgrabmal bestimmt war[1], die Madonna in der neuen Sakristei von San Lorenzo in Florenz[2], die Rahel, die der Künstler in seiner Spätzeit schuf, um endlich das Grab des Papstes zu vollenden[3]. Am allerdeutlichsten ist es bei der Jünglingsgestalt, die als „der Sieg" bezeichnet wird[4]. Aber diese Schlankheit lag

---

1) Michelangelo hat ihn, als er den Plan des Grabmals endgültig geändert hatte, Ruberto Strozzi zum Dank dafür, daß dieser ihn während einer Krankheit in seinem Hause gepflegt hatte, geschenkt. Er befindet sich jetzt zusammen mit dem „heroischen Gefangenen", der den gleichen Weg gegangen ist, im Pariser Louvre. In der Benennung folge ich hier Ollendorff. Im allgemeinen bezeichnet man sie als den „sterbenden" und den „gefesselten Sklaven". Aber gefesselt ist der erstere auch. Selbst auf den Ausdruck „heroisch" haben in gewissem Sinne beide Anspruch. Ich würde sie am liebsten als den „ermattenden" und den „trotzenden Gefangenen" bezeichnen, was mir ihre Eigenart am schärfsten — gerade auch in ihrer Verschiedenheit — wiederzugeben scheint, ohne der Entscheidung vorzugreifen, ob es Schlaf oder nahender Tod ist, was den Ermattenden überwältigt. Vom „schlafenden" zu reden, widerstrebt mir auch angesichts der doch nun einmal hochgereckt stehenden Gestalt. Abbildungen beider: Kl. d. K. S. 93, 95; Sauerlandt S. 14, 15; Mackowsky neben S. 138 u. 140, besonders schön die Teilstücke.

2) Madonna Medici: Kl. d. K. 115; Sauerlandt S. 33; Mackowsky neben S. 194; Studie dazu neben S. 192.

3) Sinnbild des beschaulichen Lebens. Kl. d. K. 132; bei Mackowsky auf der Abbildung des Juliusgrabes in S. Pietro in Vincoli neben S. 152.

4) In Florenz: Accademia delle belle Arti: Kl. d. K. 103; Sauerlandt S. 21; Mackowsky neben S. 150.

nicht notwendig im Wesen der Erscheinungen, sondern man spürt, wie sie sich gewaltsam aufrecken.

Noch in einer zweiten Hinsicht aber suchen sich Michelangelos Schöpfungen frei zu machen von hemmenden Bindungen. Die Einheit der Fläche, die auch für die Bildhauerkunst Gesetz schien und eine Hauptansicht erforderte, wird von ihnen durchbrochen. Hier und da stoßen einzelne Glieder aus dem Rahmen heraus, so daß wirkliche Tiefenerscheinung für die Steinbildnerei möglich wird. Mehr noch: Der ganze Körper wird vielfach, während er sich aufreckt, in seinen Gelenken hart umgebogen. Mitunter ist der Oberkörper gegenüber dem Unterleib um eine volle Vierteldrehung verschoben. Mitunter setzt diese erst am Halse ein. Der Kopf des „Sieges" ist in schärfster Wendung quer zur Brust in die Richtung der Schultern herumgeworfen. So ist ein Höchstmaß von Bewegtheit der Gesamterscheinung erreicht[1].

Wie stark das alles aus dem Erleben des schaffenden Künstlers heraus entstanden, wie das Ringen mit der Schwere des Steines für ihn selbst der große Kampf seiner schöpferischen Tätigkeit gewesen ist, wird uns ergreifend deutlich, wo wir die Gebilde des Meisters im Werden sehen, wo sie erst stückweise losgerungen, befreit sind von dem Block, der sie umschlossen hält. Bei den unvollendeten Gefangenen aus der Boboligrotte ist es, als höre man sie stöhnen unter der Last der Marmorblöcke, die sie noch mit sich herumschleppen[2].

Es sind „natürliche Menschen", Wesen dieser Welt in erdhafter Körperlichkeit, die Michelangelos Kunst hat erstehen lassen. Und doch ist nicht das Leiblich-Fleischliche

1) Vgl. S. 39 Anm. 1.

2) Kl. d. K. 96—100; Sauerlandt 16—19; Mackowsky neben S. 148; die Aufstellung in der Boboligrotte erhöhte diese Wirkung noch. Jetzt sind die Bildwerke in der Accademia delle belle Arti in Florenz.

das, was ihre Eigenart ausmacht. Auch ist es kein πνεῦμα im Sinne des paulinischen Sprachgebrauches, das sie erfüllt. Denn das kommt aus einer anderen Welt über den Menschen, während das Leben der Gestalten Michelangelos ihrem eigenen Inneren entquillt, ihrer Seele. Sie sind, um auch hier den tiefen paulinischen Ausdruck aufzunehmen, ψυχικοί[1]. Zwischen das Leibliche und Geistige ist ein Zwischenglied eingeschaltet, das helle Bewußtsein des einzelnen Menschen, die geistige Kraftquelle, die in ihm selbst sprudelt. In ihm begegnen sich die Regungen der Leiblichkeit als Begierden, in ihm werden seine Bindungen empfunden als innere Hemmung, in ihm spiegelt sich die Forderung des Geistes als Sehnsucht nach einem unendlichen, vollkommenen Sein. Die Seele schaut erschauernd in die Tiefen des Menschseins und ahnt überwältigt das Göttliche. Und das alles wird — entgegen der Unbewußtheit griechischen und mittelalterlichen Lebens — erhoben in die Klarheit des Gedankens. So stehen diese Menschen zwischen Himmel und Erde, immer wieder überwältigt von neuen Eindrücken, immer wieder aufgestachelt von den Antrieben eines Willens, der sich seiner Schöpferkraft bewußt ist und sie keinen Augenblick ungenutzt lassen will. Nie haben sie Ruhe in dieser Welt, es sei denn, daß sie für einen Augenblick wie die delphische Sibylle ins Ewige schauten[2]. Aber auch dann noch zittert die Erregung in ihren Gliedern nach. Der Widerstreit zwischen irdischer Bindung und überirdischer Bestimmung, der ihre Seele erfüllt, erzeugt eine Ruhelosigkeit, die nicht als stille Trauer, nicht als Entsagung, sondern als feurige Glut, als stummes, großes Fragen oder als brennende Qual in ihnen lebt. Und selbst wenn sie erschöpft zurücksinken, wie der ermattende Ge-

---

1) 1. Cor. 2, 14: ψυχικὸς δὲ ἄνθρωπος οὐ δέχεται τὰ τοῦ πνεύματος τοῦ θεοῦ.

2) Kl. d. K. 44, 34; Sauerlandt 68, 59.

fangene, tastet die Hand noch einmal nach der Fessel, die sie drückend auf der Brust verspürt[1].

Nicht die Entdeckung des seelischen Lebens an sich — im Gegensatz zum rein leiblichen und zum durchgeisteten — aber ist das, was uns bei Michelangelo packt, sondern die besondere Art des seelischen Gehaltes, von dem hier offenbar alles zeugt. Denn nicht vom Alltag des Seelenlebens ist bei ihm die Rede. Nicht einmal bei den schlichten, einfachen Menschen, die er in die Lünetten der Sixtina gemalt hat[2]. Auch da ist es, wie bei all seinen Gestalten, die eine, große Not, die sie zu quälen scheint, eine große Frage, vor der sie alle stehen, bald in angestrengtestem Denken, bald in entgeistertem Schauen und immer wieder mit einem bis in die äußersten Spitzen der Glieder erregten Körper. Das Ganze ihres Menschseins scheint auf dem Spiele zu stehen, ist hineingerissen in die Spannung zwischen Erdgebundenheit und einem unstillbaren Sehnen, zwischen der Massigkeit alles Irdischen und einem Schaffensdrang ohne gleichen. Am ergreifendsten kommt das zum Ausdruck in jener eigenartigsten aller Gottesdarstellungen, die je gemalt worden sind, wo der Allmächtige selbst unter Aufbietung all seiner Kräfte mit dem Chaos ringen muß in einem Verzweiflungskampf, in dem er fast zu erliegen droht, in dem es scheint, als würde das Dunkel ihn von hinten her überwältigen, dem er in qualvoller Biegung des Körpers die Arme entgegenschleudert[3]. Vor solchem Bilde fragt man wohl: Was muß das für ein Mensch gewesen sein, der seinen Gott so schaute?

Die Frage läßt sich an dieser Stelle noch nicht beantworten. Was hier vorgeht, was in den Schöpfungen Michel-

1) Kl. d. K. 93; Sauerlandt 15; Mackowsky: Gesamtansicht und Teilstück neben S. 140.

2) Kl. d. K. 72—86; Sauerlandt 88—92; Mackowsky neben S. 114 und neben S. 116.

3) Beste Wiedergabe: Sauerlandt 38; aber auch Kl. d. K. 31.

angelos zu tiefst seinen Ausdruck gefunden hat, das läßt sich aus der Form, aus dem Stil seiner Werke allein nicht ablesen. Das kann nur ihr Inhalt offenbar machen. Eines aber können wir schon jetzt feststellen: die Art und Richtung seines inneren Lebens.

Der Geist der Antike lag in der Vollkommenheit menschlichen Seins in der Welt, die Religion des Mittelalters in der ahnenden Hingabe an ein Sein in der Überwelt. Die Schöpfungen Michelangelos treten ins Leben mit einer Lebenskraft ohne gleichen. Aber ihnen ist das Sein nicht etwas Gegebenes, sondern etwas, das erkämpft werden will, eine Aufgabe. Es geht für Michelangelo um das Höchste, um Gott und Mensch, um Schöpfung und Gericht, um Schuld und Sühne, um den Sinn des Menschentums im Großen wie im Einzelschicksal. Und überschauen wir die Fülle seiner Werke mit ihren ruhelos bewegten Formen, so scheint im Ringen um den Sinn dieser selbst zu liegen. Hier ist ein ganzes unerhört reiches Leben und Schaffen ein einziger, großer Kampf um das Letzte, religiöses Ringen. Darin liegt Michelangelos Eigenart in der Geschichte der Menschheit. Und darin liegt der Schlüssel seines Wesens.

Der bisherige Gang der Untersuchung hat zu einem dreifachen Ergebnis geführt: Es ist gezeigt worden, wie unlösbar Kunst und Religion bei aller Spannung zwischen ihnen zusammenhängen, wie Bau und Bildwerk Ausdruck verschiedenartigsten geistigen und religiösen Lebens sein können.

Zum zweiten haben wir uns den Hintergrund verdeutlicht, von dem alle Erscheinungen der Renaissance sich abheben und ohne den sie nicht zu verstehen sind: Antike und Mittelalter.

Schließlich haben wir einen ersten entscheidenden Blick getan in das Wesen Michelangelos, haben einen Ansatzpunkt zu dessen tieferem Verständnis gefunden.

Eine Frage ist noch möglich: Wie weit ist das, was uns gerade in dieser Hinsicht aufgegangen, wirklich sein ureigenstes persönliches Wesen, wie weit das der Zeit, in der er lebte, der Renaissance?

Die Renaissance als Rahmen für Michelangelos Denken, Schaffen, Religion.

Das Wesen der Renaissance.

Man hat längst erkannt, daß nicht die „Wiedergeburt" des Altertums allein das Wesen der gerade nach dieser Erscheinung benannten Zeit und Geistesbewegung ausmacht. Jeder neue Abschnitt in der Geschichte der Menschheit entnimmt bewußt oder unbewußt eine Fülle seiner Gedanken irgendeiner Strömung der Vergangenheit, der er sich dann besonders verwandt fühlt. Aber er ist zugleich der Erbe alles dessen, was war, ohne Rücksicht darauf, was er davon bejaht und was er ablehnt. Und so hat jeder, indem er das Erbe schöpferisch verwertet, seine besondere Eigenart.

Das Neue in der Gesamterscheinung der Renaissance ist die Entdeckung der Eigengesetzlichkeit des irdischen Lebens und des Organs, mit dem sie empfunden werden kann, der persönlichen Einzelseele. Das ist nicht die Tat des Franz von Assisi gewesen[1], überhaupt nicht ein plötz-

1) Franz von Assisi hat gerade das unbedingte Abhängigkeitsgefühl des Menschen von Gott neu beleben wollen, also das genaue Gegenteil der religionsfremden, christentumsfeindlichen Folge, welche die Betonung der Eigengesetzlichkeit des irdischen Lebens zwar nicht bewußt zu beabsichtigen braucht, aber doch notwendigerweise ergeben muß. Daß seine Frömmigkeit innerlicher war als die der Kirche seiner Zeit, macht seine persönliche Größe aus, hat aber keine kulturumgestaltende Wirkung ausgelöst, wie das „Verinnerlichung" nie kann. Gerade die neue mit ihm einsetzende Ordensbewegung hat die scholastische Theologie auf ihre größte Höhe geführt, die mit ihrer völligen Gebundenheit an den ganz jenseitigen Gott den denkbar schärf-

licher Vorgang, der mit einem Schlage das geistige Gesicht der Menschheit verändert hätte. Noch bei Dante ist das Entscheidende, trotz der mancherlei Einzelerscheinungen, die Errungenschaften der neuen Weltansicht vorwegnehmen oder wenigstens andeuten, die Art, wie dort der Mensch als unter dem ewigen und unerbittlichen Gericht stehend geschaut wird. Ganz allmählich erst erkennt im Laufe des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts der Einzelmensch, daß er eine in sich bestimmte Gegebenheit sei. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, wie weit hierbei die immer mehr vertiefte Kenntnis des Altertums, wie weit andere Strömungen mitgewirkt haben. Die Erinnerung an das, was über das Wesen des griechischen Geistes ausgeführt worden ist, wird manches rasch deutlich machen.

Die neue Stellung zur Welt macht sich nach den verschiedensten Seiten hin fühlbar. Sie äußert sich in der Unabhängigkeit der Persönlichkeit, die mit der Fülle der nur ihr verliehenen Gaben, mit der Eigenwilligkeit ihrer Wünsche, Pläne und Ziele, mit der Bewußtheit des ganz Besonderen ihres Seins, mit der Betonung ihres Eigennamens, ihrer Taten, ihres Ruhmes beginnt, eine ganz andere Rolle zu spielen, als es im Mittelalter der Fall war, wo der Einzelne sehr viel stärker hinter der Sache zurücktrat, der er diente[1].

Die ganz ungebundene Entfaltung der Persönlichkeit erforderte, daß sie sich auch die Gesetze ihrer Sittlichkeit und ihrer Lebensform selbst gab. Davon hat man mit der

---

sten Gegensatz zu der neuen, mit dem Wiederaufleben des Altertums zusammengehenden Geisteshaltung darstellt. Daß auch sie sich zum Beweis ihrer Sätze streckenweise griechischer Denkformen bedient, ändert daran nichts. — So wird in diesem Zusammenhange die Haltlosigkeit der Thodeschen Aufstellungen ganz klar.

1) Wie viele auch nur der ganz großen Künstler des Mittelalters kennen wir mit Namen?

Tat noch eher Gebrauch gemacht als im Gedanken. Ein Francesco Sforza, ein Cesare Borgia sind des Zeugen.

Hat die Loslösung von der Unbedingtheit der sittlichen Forderungen des Christentums die verhängnisvollsten Folgen gezeitigt, so hat die neu gewonnene Unabhängigkeit der Wissenschaft die Entdeckung einer großen Reihe von Einzelforschungsgebieten ermöglicht und der Gestaltung des geistigen Lebens für Jahrhunderte die Wege gewiesen.

In die Reihe dieser Auswirkungen des Grundgedankens gehört auch die Forderung auf Unabhängigkeit des Staates. Der Anspruch des Papstes auf die Weltherrschaft wird erst in den Jahrhunderten der Renaissance endgültig gebrochen. Die Unabhängigkeit der „nationalen Staaten" setzt sich durch, während der Papst seinen Kampf um politische Herrschaft auf den Kirchenstaat beschränkt. In den Städten Italiens erklingt immer stärker der Ruf nach Freiheit von den künstlichen Gebilden der Condottierenherrschaften, aber auch vom Papste.

Es ist natürlich nicht so gewesen, daß die gedankliche Einsicht in die Voraussetzungen des Handelns auf diesen verschiedenen Gebieten diesem tatsächlich immer vorausgegangen wäre. Die Dinge wirken wechselseitig aufeinander, die Gelegenheiten und die Aufgaben, welche die geschichtliche Entwicklung gibt, und der Fortschritt der geistigen Erkenntnis. Aus beidem wächst ein neues Lebensgefühl der Weltlichkeit, der Unabhängigkeit und der Selbstsicherheit.

Das alles aber geschieht bei fortdauernder Anerkennung der Autorität der Kirche und der unbedingten Gültigkeit ihrer Satzungen, ihres Dogmas, ihrer sittlichen und kultischen Forderungen, des endgültigen und ewigen Gerichtes, auf das sie entscheidenden Einfluß hat. Die ganze Welt der Vorstellungen, die sich aus dieser Tatsache ergeben, lebt in den Köpfen eindrucksvoller oft als jene neuen, auf

das Diesseits gerichteten Gedanken. Das erste Blatt seiner Darstellung der Renaissance mußte Gobineau dem Dominikanermönch Girolamo Savonarola einräumen, dem unerbittlichen, schonungslosen Bußprediger, dem Feind allen Lebensgenusses, dem Vorkämpfer der Theokratie im florentinischen Staat. Diese Seite im Bilde jener Zeit nicht nachdrücklich genug neben die andere gestellt zu haben, die ihm, dem feinsinnigen Kunstforscher, freilich näher lag, ist der entscheidende Fehler in Jakob Burckhardts Kulturbild.

Die scharfe Gegensätzlichkeit dieser Möglichkeiten der Weltanschauung, die hier in einer Zeit, ja in denselben Menschen sich auswirkt, rückt all ihre Erscheinungen in das eigentümliche Zwielicht, in dem sie erst richtig gesehen werden können[1]. Darum ist ihre Stellung im Rahmen der Geschichte so umstritten. Ein Zwiespalt ohne gleichen tut sich auf. Er wirkt, um nur ein Beispiel zu nennen, bis in die Anfänge der neuzeitlichen Philosophie, wird noch in Descartes deutlich spürbar.

Die Kunst der Renaissance.

Wenn in jenen neuen Gedanken der Renaissance irgendwelche Lebenskraft wohnte, so mußten sie einem Gebiet des menschlichen Geisteslebens ganz neue Möglichkeiten eröffnen, der Kunst. Und daß sie das getan, macht ihre größte Bedeutung aus. Im Mittelalter war es tiefster Sinn der Kunst, auf das Jenseitige zu weisen. In der Renaissance entdeckt sie die Aufgabe, die irdische Welt um ihrer selbst willen, in ihrem Eigenleben zu schildern.

Mit einem Schlage wird sich der Körper, der jahrhundertelang immer wieder und wieder nach dem gleichen unlebendigen, byzantinischen Vorbild dargestellt worden

1) Wie das am Beispiel Lionardo da Vincis durchgeführt wird, ist das Gute an Mereschkowskis Roman.

war[1], seiner Eigenart, seiner Leiblichkeit, seiner Kräfte, seiner Schwere, seiner Ebenmäßigkeit, seines Lebens bewußt[2]. Diese Entdeckung steht am Anfang der Renaissancekunst. Die Schönheit des nackten Leibes ist bald wieder empfunden worden[3]. Der Einzelne freut sich der Eigenart seiner persönlichen Erscheinung[4], seines erdenfrohen Daseins. Aber nicht nur seines eigenen, sondern auch des der anderen und der Fülle der Beziehungen, die da möglich sind[5], der Fülle des gesellschaftlichen Lebens, das sich so entspinnt und das nun gar nicht reich, bewegt, farbenfroh genug dargestellt werden kann. Selten hat man

---

1) Vgl. die zahlreichen Beispiele in O. Wulff, Altchristliche und byzant. Kunst Bd. 2 (Berlin-Neubabelsberg) o. D. und die Vorschriften im Malerbuch vom Berge Athos.

2) Die Beispiele entnehme ich um der Leichtigkeit, sie aufzufinden, willen in der Mehrzahl dem schönen Bande der Eugen Diederichsschen Sammlung „Die Kunst in Bildern“: Richard Hamann, Die Frührenaissance der italienischen Malerei, Jena (1909). Für das oben Gesagte ist bezeichnend: Antonio Pollajuolo, David mit dem Kopf des Goliath. Hamann Abb. 1. Ghirlandajo, Ausschnitt aus der Vertreibung Joachims aus dem Tempel mit der Rückenansicht und dem Profil des mächtig dastehenden Mannes. Hamann Abb. 65. Signorelli, Maria, das Kind anbetend. Man beachte auch den Jüngling im Hintergrunde. Hamann Abb. 81.

3) Piero Pollajuolo, Der heilige Sebastian. Abb. 16, der Botticellis Abb. 17. Der unbekleidete Frauenkörper als „Venus“: Botticelli Abb. 21. Dann auf den Auferweckungsbildern: Signorelli Abb. 89.

4) Man achte auf die Fülle der verschiedenartig ausgeprägten Köpfe. Die Entwicklung des Schönheitsbegriffes zu verfolgen, ist hier nicht der Ort. Das Streben nach einer schönen Norm begegnet immer wieder dem nach Wiedergabe des Naturhaften.

5) Die Beziehung zwischen Maria und dem Engel in der Darstellung der Verkündung ist keine pneumatische mehr, wie es hier sogar der Gegenstand ausdrücklich erforderte, sondern wird zu einem reizvollen Hin und Her der Gedanken und Empfindungen, z. B. bei Lorenzo di Credi. Hamann Abb. 79.

so viel Freude an Pracht gehabt wie gerade in der Frührenaissance[1]. Sie kann sich besonders gut entfalten bei der Darstellung von reich verzierten Bauwerken. Zum Glück haben sich die Baumeister in Wirklichkeit von der Überladenheit frei gehalten, die in den malerischen Wiedergaben häufig herrscht. Eins freilich wirkt gerade hier besonders eindrucksvoll: die erstaunlichen Durchblicke, die gegeben werden. Die Erschließung der Räumlichkeit war für die Entfaltung des irdischen Lebens von größter Wichtigkeit[2]. Mit ihr wieder geht das erwachende Verständnis für die Schönheit der Natur zusammen[3]. Der Goldgrund ist verschwunden und der Ausblick in die mannigfachsten landschaftlichen Gefilde an seine Stelle getreten. Daß man ihren Reizen gegenüber jetzt ganz anders empfänglich ist wie früher, ist die Folge des neuen seelischen Lebens. Das Gefühl beginnt sich zu äußern und seine eigene Sprache zu reden, sei es im dichterischen Zauber der Anmut und

1) Benozzo Gozzolis Wandgemälde aus der Hauskapelle der Medici: Hamann Abb. 2—6. Ghirlandajo, Geburt Marias: Abb. 71. Francesco Cossa, Verkündigung: Abb. 176.

2) In Piero Pollajuolos „Verkündigung" im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ist zur Tiefe der Raumwirkung, die an zwei nebeneinander liegenden Gemächern in ihrer Mannigfaltigkeit gezeigt ist, die Weite der Landschaft in dem scheinbar unendlichen Ausblick durch das Fenster hinzugenommen: Hamann Abb. 9. Straßenbilder: die Darstellungen aus dem Leben Franz von Assisis in S. Trinità in Florenz von Ghirlandajo: Abb. 62, 63.

3) Benozzo Gozzoli: Abb. 4, 5, 6, 7; Antonio Pollajuolo: Abb. 14; Sandro Botticelli: Abb. 23, 24; Bernardino Pinturicchio: Abb. 142, 143. Burckhardt hat sehr eindrucksvoll geschildert, wie Petrarca um des schönen Ausblickes willen zum ersten Male die Besteigung eines Berges wagt und wie sie auf ihn wirkt, und wie Aeneas Sylvius als Papst Pius II. zuerst die landschaftliche Schönheit der Albanerberge, in deren Sommerkühle er immer wieder flüchtet, auch schriftstellerisch verherrlicht: Kultur der Renaissance [15]. (1926) 258 f., 260 ff.

zartesten Lieblichkeit, sei es in der strengen Form festlicher Erhabenheit. Das eine klingt aus den Jubelliedern der Engel Fra Angelicos[1], aus den duftenden Blüten, den vom Winde bewegten Seidenschleiern der Dichtungen Botticellis von Frühling und Liebe[2], aus den Waldgeheimnissen Filippo Lippis[3], das andere aus dem wohlberechneten Aufbau so mancher thronenden Madonna, vollendet freilich erst aus den festlichen Versammlungen, die Raffael in der Camera della Segnatura des Vatikans in höchster Feierlichkeit veranstaltet hat[4]. Darin spricht sich zugleich der zeitliche Wandel des Empfindungslebens aus.

Es ergibt sich von selbst, wie sich von all diesen Gesichtspunkten aus die Behandlung der religiösen Stoffe, die nach wie vor den Hauptgegenstand der Kunst bildeten, gestalten mußte. Sie alle werden mitten hineingestellt in die Klarheit des hellen Tageslichtes, in den Trubel des weltlichen Lebens, in feste, dinghafte Körperlichkeit. In menschlicher Schönheit ahnt man das Göttliche[5]. Die Gestalten atmen die Sicherheit eines zugleich bewegten und gemessenen Daseins, über dem allenthalben die Weihe des Schönen und des Religiösen ruht. Das Gefühl für hoheitsvolle Würde und Festlichkeit paart sich mit rein äußerlichem, oft spielerischem Gehabe so wie an anderer Stelle mit wirklich empfundener, versonnener Innerlichkeit[6].

---

1) Konrad Escher, Malerei der Renaissance in Italien, (Burgers Handbuch) I, S. 48 Abb. 38.

2) Hamann, Abb. 19, 20, 21, 22, 23, 26; L. Justi, Geschichte der italienischen Malerei, Tafel 67, 68, 75, 79.

3) Ein besonders schönes Gemälde der Art im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum: Justi, Tafel 41.

4) Escher, Tafel VII neben S. 264.

5) Hier sind Thodes Formulierungen vielfach zutreffend. Vgl. seinen Michelangelo Bd. 2, S. 15 ff.

6) Wie solche Innigkeit auch in der Form ergreifenden künstlerischen Ausdruck finden kann, zeigt Donatellos Marmorrelief der Madonna aus der Casa Pazzi, jetzt

Das Bewußtsein vom Jenseits, von dem großen sittlichen Fragenkreise des Religiösen, von der Endlichkeit des Irdischen, von den „letzten Dingen“ äußert sich nur noch in den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes. Manche Einzelschilderung aus den großen Gemälden Signorellis in Orvieto, wie etwa die des fliegenden Teufels, der mit grinsendem Lächeln auf dem fratzenhaften Koboldsgesicht ein nacktes, auf seinem Rücken reitendes Weib entführt, wird auch schon auf den zeitgenössischen Betrachter eher einen belustigenden als einen erschreckenden oder gar erschütternden Eindruck gemacht haben, wie sie es auf den heutigen tut[1].

Im ganzen ist für den Stil der Frührenaissance bezeichnend, wie er sich in der Freude am Kleinen, Einzelnen, am Weichlichen und Gefühlsseligen, dem nur eine oft hohle, inhaltslose Gebärdensprache widerstrebt, im Spielerischen zu zersetzen droht. Dessen muß man sich bewußt sein, wenn man Michelangelos nicht nur künstlerische, sondern auch geistige Bedeutung recht würdigen will. Es ist ohne weiteres deutlich, was er der Gesamterscheinung der Renaissancekunst verdankt an stofflichem Gehalt wie an Art des Sehens und Bildens, freilich den Einsamen unter den Künstlern, wie Jacopo della Quercia, mehr als denen, die den Zeitstil beherrschten. Körpergefühl, Raumbewußtsein, Beobachtung seelischen Lebens waren vor ihm da; aber wenn man die ganze Gegensätzlichkeit seines einzigartigen Schaffens zu dem seiner Umgebung sich verdeut-

---

eines der schönsten Stücke des Berliner Museums. Wie hier die Gesichter von Mutter und Kind sich ineinanderschmiegen in schweigendem Einswerden, das zeugt von großer Echtheit und Tiefe des Empfindens. Abbildung bei W. Bode, Die italienische Plastik (Handbücher der staatlichen Museen), Berlin 6 (1922), Abb. 33, S. 70.

1) Das Ganze: Hamann Abb. 86, 87. Der hier geschilderte Ausschnitt Abb. 92.

lichen will, so muß man sehen, wie drei Jahre vor dem Beginn der Sixtinadecke im Auftrage desselben Julius II. Pinturicchio in S. Maria del Popolo die delphische und die erythräische Sibylle malte — und das sicher nicht gegen den Geschmack seiner Zeit —, kokett anmutig hingelagert, fein sorgfältig bekleidet und geschmückt und an nichts denkend[1], und sich dann vergegenwärtigen, wie Michelangelo diese von den Schauern der Schau Gottes erschütterten Frauen erlebt hat.

Anders ist seine Stellung zu den ganz großen Künstlern der Hochrenaissance; aber auch zu ihnen steht er und fühlt er sich im Gegensatz. Die Art, wie Lionardo die Natur sah mit den tausend Brechungen ihres Farbenspiels, wie er im Dunkel von Grotten und Wäldern wie in der Tiefe in feuchtem Glanz verschwimmender Frauenaugen unergründliche Wunder ahnte, dies Ineinander von klarer Verstandesschärfe, Freude an der Beobachtung des Häßlichen wie des Schönen, und geheimer, pantheistischer Mystik war ihm fremd. Und nicht minder die reine Menschlichkeit, die „stille Größe“ und bei aller Anmut und Innigkeit unnahbare Würde der vollendeten Formen und Kompositionen Raffaels. Er ist zeitlebens davon überzeugt gewesen, daß gerade das, was an ihnen mehr als errechnete Ausgewogenheit, was große lebendige Bewegung ist, nie zustande gekommen wäre, wenn Raffael nicht einst mit dem Skizzenbuch vor seinem Karton der Cascinaschlacht in Florenz gesessen und immer wieder einmal zur Sixtinadecke aufgeschaut hätte[2]. Was ihn aber wesensmäßig von dem jungen Nebenbuhler trennte, war die sorglos selbstverständliche Art, mit der dieser sein köstliches Leben hinnahm und verschwendete. Michelangelo und Raffael ver-

1) Hamann Abb. 144 und 145.

2) „ . . . . Was er von der Kunst besessen, hatte er von mir . . .“. Nachschrift zum Brief an Bischof Aliotti in Rom, vor dem 24. Okt. 1542. Frey, Briefe, S. 173.

körpern nicht so sehr den Gegensatz zweier Kunst- als zweier Lebensstile.

Die Religion der Renaissancezeit.

Will man die religiöse Lage der Zeit, in der Michelangelo um Gott kämpfte, ganz verstehen, so darf man sich nicht mit den Zeugnissen für das Allgemeine der Frömmigkeit, wie sie damals in den Menschen lebte, begnügen. All das wird erst ganz anschaulich und ganz brennend, wenn man die geschichtlichen Formen ins Auge faßt, in denen jene Gedanken Wirklichkeit wurden. Das ist zuerst in der Kirche geschehen. Jene vollkommene Abwendung von ihrem christlichen Sinn, die sie damals in Rom vollzog, die ungeheuren Erschütterungen, welche die Folge waren, der beginnende Vorgang der Selbstbesinnung deuten den Gang ihrer Geschichte in der Lebenszeit Michelangelos an. Welch eine Reihe von Päpsten, die er hat an sich vorüberziehen sehen, von denen er den meisten hat wieder und wieder in die ruhelosen Augen blicken müssen! Erst Alexander Borgia, der Giftmischer, dann sein geliebter und gefürchteter Julius, der Feldherr und Staatsmann, Leo X., der Medici, der Mensch unersättlichen Genusses mit den gepflegten Händen; dann das völlige Gegenbild in dem Nordländer Hadrian, dem strengen Asketen, der zuerst, aber freilich vergebens, versuchte, der völligen Verweltlichung zu steuern; Clemens VII., der zweite Mediceer, der von der Engelsburg mitansehen mußte, wie Franzosen, Spanier und Deutsche in Rom hausten; Paul III., der gewandte und versöhnliche Hofmann aus dem Hause Farnese, der Mann der Verständigung nach außen — auch gegenüber dem Luthertum — und der maßvollen Reform im Inneren der Kirche; und dann Paul IV. Caraffa, „der fanatische Greis mit dem Totenkopfgesicht“[1], mit dem die große Gegenbewegung gegen die Ketzerei einsetzt, der

1) H. Grimm, Michelangelo II[14] (1909) 406.

eine Gesundung von Papsttum und Kirche einleitet, indem er ihre Kräfte sammelt zur Gegenreformation.

Das aber hat Michelangelo erst in den späten Tagen seines Alters miterlebt. Vorher hat er die Irrgänge päpstlichen Machtstrebens mitangesehen. Seit den Tagen von Avignon stand dem Papsttum eine Bewegung entgegen, die von den verschiedensten Seiten her eine Reform versuchte. Kritik an der Kirche gehört zum geistigen Leben des Renaissancemenschen, und es gab wohl niemanden, den nicht die Verweltlichung der Kurie, die Entsittlichung der Geistlichkeit und die Verkommenheit des Mönchtums irgendwann gewaltsam dazu herausgefordert hätte. Aber ebenso selbstverständlich ist, daß an der Notwendigkeit der Unterwerfung unter die äußere Ordnung der Kirche auch in den Kreisen, die sich der Schäden am deutlichsten bewußt waren, nie gezweifelt worden ist. Darin waren sich die Gebildeten und das Volk so einig wie in dem Spott über die Mißstände. Die allgemeine Frömmigkeit schwankte zwischen dem Bemühen, sich durch gute Werke, wie sie die Kirche gebot, ein Verdienst vor Gott zu verschaffen, auf das sie bauen konnte, einerseits, und dem blinden Vertrauen auf die Sakramente andererseits[1]. Und in all das hinein sah immer wieder der krasse Aberglaube in den verschiedensten Formen. Bei den Gebildeten tat er es unter Masken, wie der der Astrologie. Auf ihr inneres religiöses Leben wirkte der Humanismus durchaus zersetzend. Mit dem Wissen von dem geistigen Leben des Altertums, namentlich aus seiner Spätzeit, übernahmen sie auch dessen ganze Verlogenheit, seinen Zwiespalt von staatlicher und philosophischer Religion, von völligem, grundsätzlichem Zweifel und rücksichtsloser Aufrechterhaltung der staatlichen Satzungen in den religiösen Dingen[2]. Die er-

1) K. Holl, Luther [2 3] (1923), 2 ff.

2) In des Minucius Felix Dialog Octavius verficht ein bezeichnender Vertreter des spätantiken Heidentums seine „Re-

schreckende Unwahrhaftigkeit in diesem Tiefsten mit all ihren unsittlichen Folgen ist ein viel zu wenig beachtetes Stück des Erbes, das die Neuzeit vom Altertum übernommen hat.

Man hat aus den gehaltvollsten Kräften und Gedanken des Griechentums einen Neubau zu errichten versucht. Was auseinanderfiel, sollte zu einer künstlichen Einheit zusammengefaßt werden. Die religiösen Anschauungen Platos mußten die Grundlage geben für den kühnen Gedankenbau einer allumfassenden, natürlichen Religion, in der Vernunft und Mystik, Philosophie und Dogma, Schönheitsfreude und kirchliche Frömmigkeit, Eros und Agape sich zusammenfinden sollten. Das schwebte als Ziel der platonischen Akademie in Florenz vor, unter deren Einfluß der junge Michelangelo die ersten geistigen Entdeckungen machte.

III. Das Leben Michelangelos.

An dieser Stelle erscheint es notwendig, wenigstens in großen Umrißlinien den äußeren Lebensgang Michelangelos zu verdeutlichen, um den engsten Kreis zu schlagen, inner-

---

ligion" folgendermaßen: Proinde .... nullum negotium est patefacere, omnia in rebus humanis dubia, incerta, suspensa magisque omnia verisimilia quam vera (5,2) ... Homo et animal omne quod nascitur, inspiratur, attollitur, elementorum ut voluntaria concretio est, in quae rursum homo et animal omne dividitur, solvitur, dissipatur: ita in fontem refluunt et in semet omnia revolvuntur, nullo artifice nec iudice nec auctore (5,8) .. Adeo aut incerta nobis veritas occultatur et premitur, aut, quod magis credendum est, variis et lubricis casibus soluta legibus fortuna dominatur (5,13). Cum igitur aut fortuna certa aut incerta natura sit, quanto venerabilius ac melius antistitem veritatis maiorum excipere disciplinam, religiones traditas colere, deos quos a parentibus ante inbutus es timere quam nosse familiarius, adorare, nec de numinibus ferre sententiam, sed prioribus credere, qui adhuc rudi saeculo in ipsius mundi natalibus meruerunt deos vel faciles habere vel reges!" (6,1).

halb dessen die Untersuchung des wesentlichen Gehaltes seines geistigen Ringens fruchtbar werden kann[1].

Michelangelo ist Florentiner. Mit der Schwungkraft dichterischer Sprache hat Hermann Grimm geschildert[2], was es zu bedeuten hatte, daß diese Stadt mit ihrer mythischen Vergangenheit, die Stadt der Bürgerfreiheit und der Kunst, der beiden Männer, die an der großen Zeitwende stehen, Dantes und Giottos, die Stadt, in der Brunelleschi der Baukunst, Ghiberti der Reliefarbeit, Donatello der Bildhauerkunst und Masaccio der Malerei den Weg der Renaissance gewiesen, die Heimat der Buonarroti gewesen ist. Florenz und Rom sind die alleinigen Stätten von Michelangelos Schaffen gewesen, zwischendurch nur immer wieder die Marmorbrüche von Carrara. Zwischen ihnen schwingt die Geschichte seines Lebens in vier großen Abschnitten.

Den ersten bildet seine Jugend. 1489 tritt er nach einem Jahr erster Lehrlingszeit bei Ghirlandajo in die Bildhauerschule, die Lorenzo, der „Magnifico" unter den

---

1) Über die Quellen für das Leben Michelangelos und ihre Einschätzung vgl. S. 8 ff. Eine regestenmäßige Zusammenstellung gibt Thode im 1. Bd. seines Werkes[2] (1912), S. 341 ff. Ebenda S. 12 ff. eine gute, knappe „biographische Übersicht". Den heutigen Stand der Forschung faßt Mackowsky zusammen: Michelangelo[4] (1925).

2) Leben Michelangelos I[14] (1909) S. 1: „Florenz! — und die Pracht und leidenschaftliche Bewegung der italienischen Blütezeit duftet uns an wie volle blütenschwere Äste, aus deren dämmernder Tiefe flüsternd die schöne Sprache redet." S. 2: „Neapel liegt schöner, Genua königlicher als Florenz, Rom ist reicher an Kunstschätzen, Venedig besaß eine politische Macht, gegen welche der Einfluß der Florentiner gering erscheint. Diese Städte haben eine äußere Geschichte durchgemacht, der gegenüber die von Florenz nichts Außerordentliches enthält: und trotzdem ist alles, was zwischen 1250 und 1530 in Italien geschieht, farblos im Vergleich zu der Geschichte dieser einzigen Stadt." Nur einer einzigen weiß Grimm sie zu vergleichen: Athen.

Medici, im Garten seines Palastes unterhielt. In den Jahren, die er dort — auch noch nach Lorenzos Tode — bis 1496 zugebracht, hat er die entscheidenden Eindrücke für sein ganzes Schaffen erhalten. Vier gewaltige Erscheinungen haben ihn damals gepackt, erschüttert und sich machtvoll in seine Seele gegraben. Zum ersten das Erbe von Florenz, die Kunst seiner Heimatstadt, die Bildwerke der großen Bahnbrecher, von denen oben geredet worden ist. Zum zweiten die große Dichtung seines Volkes, am tiefsten ihn ergreifend die Dante Alighieris, die seiner Einbildungskraft den großen Schwung gegeben hat. Zum dritten die mystisch-philosophische Welt der Platoniker, deren Gesprächen er täglich lauschen durfte, des Marsilio Ficino und Pico della Mirandola und Poliziano, der sich seiner besonders annahm. Was er da gehört, hat für Jahrzehnte den verborgenen Inhalt seiner edelsten Gedanken, die Kraft seiner Sehnsucht gebildet. Und zum vierten hat ihn in jenen Tagen die Bußpredigt Savonarolas ergriffen, deren nachdrücklichem Ernst, deren prophetischer Glut sich damals wohl niemand in Florenz hat ganz entziehen können. Was des Dominikaners tieferregte Worte in der empfänglichen, schon von sich aus feurigen Seele des Jünglings in der Zeit seiner größten Empfänglichkeit ausgelöst, das ist vielleicht die tiefste geschichtliche Wirkung gewesen, die der Mönch erzielt hat. In dem jungen Künstler weckten sie für sein ganzes Leben die Frage nach dem ewigen Sinn. Es ist nicht anzunehmen, daß sich Michelangelo schon damals der Unvereinbarkeit dieser Welten, die ihn umgaben, bewußt geworden wäre. Ihn packte das, was gut und groß war, an beiden, ließ ihn um so eifriger hier den Hymnen auf den zum Himmel strebenden Eros, dort den Androhungen des vom Himmel hereinbrechenden Strafgerichts lauschen. In diese Werdezeit fallen seine ersten Werke. Im „Kampf der Kentauren und Lapithen“[1] entfesselt er die

1) Kl .d. K. 2; Sauerlandt 2; Mackowsky neben S. 20.

Kraft der Bewegungen, die all seinen bildhauerischen Schöpfungen ihr Eigenstes gibt; die „Madonna an der Treppe“[1] hat den fragenden Blick der Sibylle, die ins Unendliche schaut. Der Zufall oder richtiger ein ausgelassener Streich, zu dem ihn sein Können verleitet, bringt ihn zum ersten Male nach Rom: 1496—1501. Jetzt erst zieht ihn die Kunst der Antike ganz in ihren Bann. „Cupido“[2] und „Bacchus“[3] zeugen davon. Aber seine Seele spricht nicht zu uns aus diesen Werken, denen man, gemessen am Griechentum, das Schülerhafte anmerkt, sondern in seinem ganz Eigenen, der „Pietà“[4], die heute noch in St. Peter steht. Da enthüllt sich — und nur dies eine Mal — die keusche Zartheit seines Wesens. Und sie hat einen Ausdruck gefunden, der wieder ganz eigen ist. Von da an hat er seinen Stil. Er kehrt heim nach Florenz und arbeitet für seine Vaterstadt: 1501—1505. In der Riesengestalt des David, die fortan vor dem Palast der Signorie steht, reckt sich der fertige Meister auf, er selbst ein Gigant, und seine gefurchte Stirn sieht vor sich einen Kampf ohnegleichen[5]. In stillen Stunden arbeitet er an Madonnenbildern[6]. Da fordert man ihn zum Zweikampf mit dem größten Gegner, der ihm entgegentreten konnte, mit Lionardo da Vinci. Jeder von ihnen soll ein Schlachtenbild für den Rathaussaal malen. Michelangelo entwirft den Karton der „Badenden Soldaten“[7].

---

1) Kl. d. K. 1; Sauerlandt 1; Mackowsky neben S. 18

2) Kl. d. K. 7; Sauerlandt 4; Mackowsky erkennt den Cupido in London nicht als echtes Werk M.'s an: S. 392 ff.

3) Kl. d. K. 8, 9; Sauerlandt 3; Mackowsky neben S. 28, 30.

4) Kl. d. K. 10; Sauerlandt 5; Mackowsky neben S. 32, 34.

5) Kl. d. K. 12—15; Sauerlandt 6, 7; Mackowsky neben S. 42, 44.

6) Kl. d. K. 16—19; Sauerlandt 8, 9, 11, 37; Mackowsky neben S. 50, 52 (2 Abb!), 54.

7) Erhalten sind eine Kopie in Holkham Hall, die freilich wohl nicht ganz genau ist, und Stiche nach dem Karton von

Da ruft ihn ein noch Gewaltigerer in seinen Dienst, ruft ihn zu seinem Werk. Julius II. steht ragend über dem zweiten großen Abschnitt seines Lebens. Im Frühjahr 1505 kommt der Künstler nach Rom. Er soll das Grabmal dessen errichten, der noch mit der ganzen Kraft seines Ungestüms neben ihm lebt, ihm in der Macht der Leidenschaft so verwandt, wie es kein anderer wieder gewesen. Sein Schöpfertum ist entfesselt. Einen Aufbau plant er, wie ihn noch niemand gewagt. In Carrara lockt es ihn, den ragenden Fels am Meer seinem Meißel untertan zu machen und umzuschaffen zum Bildwerk. Sein Gedankenflug kennt keine Grenzen mehr. Da trifft ihn die erste große Enttäuschung. Das Grabmal hat in dem Papst einen noch herrlicheren Plan geweckt, einen Neubau der Peterskirche. Den Dom der katholischen Kirche soll Bramante ihm schaffen. Dem wird das Grabmal geopfert. Am Tage vor der Grundsteinlegung flieht Michelangelo aus Rom, lehnt sich auf gegen den Papst in Trotz und Schmerz. Aber der Willensmächtige zwingt ihn von neuem in seinen Dienst, zwingt ihn, in Bologna 1506—08, sein Bronzebildnis zu gießen, zwingt ihn dann, den heftig Widerstrebenden, auf das Gerüst unter der Decke der Sixtinischen Kapelle. Da steht er fortan vier Jahre (1508—12) Tag für Tag und malt:

„Den Bart gen Himmel, tief im Nacken drin
den Schopf, harpyiengleich die Brust dabei,
so tröpfelt mir die bunt'ste Kleckserei
der Pinsel überall auf's Antlitz hin."[1]

Agostino Veneziano und Marcanton. Die englische Kopie ist abgebildet bei Mackowsky neben S. 56, die Stiche in Kl. d. K. S. XXIII ff. Von Michelangelos eigener Hand nur einige Studien zu Einzelgestalten in den Zeichnungen.

1) Frey n. 9; Nelson n. 8; Thode n. 2:
La barba al cielo e la memoria sento
in sullo scrignio e 'l pecto so d' arpia,
E 'l pennel sopra 'l uiso tuctauia
Mel fa gocciando un richo pauimento.

Er malt im zwingenden Banne des Schöpferischen eines der gewaltigsten Werke der Menschheit, schon die körperliche Leistung ist unerhört. Im Herbst 1512 berichtet er dem Vater: „Ich habe die Kapelle, die ich ausmalte, beendet; der Papst ist sehr zufrieden damit“[1]. Wenige Monate später lebt dieser Papst nicht mehr. Der Künstler aber schafft an der Verwirklichung seines alten Riesenplanes, einem Grabmal, nun wirklich für den Toten. Der „Moses“ entsteht in diesen Jahren (1512—16)[2], in dem man immer des Papstes Bild gesehen. Ferner die beiden „Gefangenen“[3]. Aber nur langsam geht die Arbeit weiter. Nach der ungeheuren Entladung in der Schöpfung der Sixtinadecke ist ein Ermatten eingetreten.

Das Geschlecht der Medici, in dessen Schatten sein Werdegang begann, dessen Sohn als Leo X. auf dem Stuhle Petri sitzt, beruft ihn 1516 zum dritten Teile seines Werkes. Er kehrt heim nach Florenz. Michelangelo selbst hatte sich um die Aufgabe beworben, die es zu lösen galt, der Kirche S. Lorenzo eine Fassade zu geben. Wieder ist der Entwurf übermäßig groß. Übermäßig sind auch die Vorbereitungen. Ein neuer Steinbruch muß hergerichtet werden, eine Zugangsstraße läßt er bauen. Darüber schwinden Zeit und Kraft zum Werke selbst. 1520 wird der Vertrag gelöst. Aber die Medici haben einen neuen Plan zur Hand. Michelangelo soll an der nämlichen Kirche San Lorenzo eine Grabkapelle bauen und mit Denkmälern schmücken für die Großen des Geschlechtes[4]. Diese Aufgabe gibt der kommenden Zeit den eigentlichen Inhalt.

---

1) Frey, Briefe S. 77.

2) Kl. d. K. 89—92; Sauerlandt 12, 13; Mackowsky neben S. 142, 144.

3) Kl. d. K. 93—95; Sauerlandt 14, 15; Mackowsky neben S. 138 und 140.

4) Das Innere der Kapelle: Kl. d. K. 104; Mackowsky neben S. 174.

Nach zwei Jahren der Arbeit tritt freilich 1521 durch Leos Tod eine Unterbrechung ein. Der Künstler benutzt sie, um wieder am Juliusgrabmal zu schaffen. Die unvollendeten Sklaven der Boboligrotte[1], die ragende Gestalt des „Sieges“[2] entstehen. Als wieder ein Medici als Clemens VII. die Tiara trägt, geht die Arbeit an der „neuen Sakristei“ von S. Lorenzo weiter. 1527 tritt eine zweite Unterbrechung ein. Kriegsstürme gehen über Italien. 1529 verteidigt Michelangelo, der Republikaner, Florenz als „Gouverneur der Befestigungswerke“ gegen Kaiser und Papst, verzweifelt am Erfolg, flieht, kehrt zurück. Aber die Stadt erliegt. Clemens VII. vergißt, was geschehen. Von 1530—34 vollendet Michelangelo die Bildwerke der Grabkapelle. Ruhiger ist das Werk als die Decke der Sixtina und geheimnisvoller[3].

1534 siedelt der Meister endgültig nach Rom über. Und damit beginnt der letzte Akt seines Lebens. Wieder ist er in die gleiche Kapelle gebannt. Das ungeheure Gemälde des „Jüngsten Gerichtes“ entsteht zwischen 1535 und 1541, erschütternde Darstellung letzter Dinge[4]. Als es vollendet ist, hat sich inzwischen in Rom ein bedeutsamer Umschwung vollzogen: Gegenreformation und Inquisition setzen ein. Caraffas Geist wird herrschend. Indes sich aber des Künstlers qualvollstes Ringen in den schaurigen Visionen seines Gemäldes entlädt, hat er sein Innerstes zum ersten Male anderen Menschen erschlossen, Tommaso Cavalieri, dem geliebten Freunde, Vittoria Colonna, der tief

---

1) Kl. d. K. 96—100; Sauerlandt 16—19; Mackowsky neben S. 148.

2) Kl. d. K. 103; Sauerlandt 21; Mackowsky neben S. 150.

3) Kl. d. K. 105—115; Sauerlandt 22—31, 33; Mackowsky neben S. 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 194.

4) Kl. d. K. 120—130; Sauerlandt 93—96; Mackowsky neben S. 246, 254, 256, 260.

verehrten Frau. Der Strom seiner Dichtungen beginnt zu fluten. Nach der Vollendung des „Jüngsten Gerichtes“ 1541 wartet seiner eine Doppelaufgabe: Endlich gilt es, das Juliusgrabmal zu vollenden, das in all den vergangenen Jahren qualvoll auf ihm gelastet hatte, weil er weder äußerlich von der bindenden Verpflichtung noch innerlich von dem Werk loskam[1]. Zwei Frauengestalten, Rahel und Lea, treten neben den Moses, der in die Mitte rückt. Das ist alles, was von dem großen Plan geblieben. Fremde schaffen einen kümmerlichen Rahmen. So wird das Ganze 1545 an verborgener Stelle in S. Pietro in Vincoli aufgestellt[2]. Bis 1550 arbeitet Michelangelo an der anderen Aufgabe, zwei Wandgemälden in der Capella Paolina im Vatikan[3]. Nach der Jahrhundertmitte wird der Maler und Bildner fast ganz zum Baumeister. Eine Fülle großer Pläne beschäftigen den Rastlosen. Einer vor allen: Über der Peterskirche eine Kuppel zu wölben von vollendeter Schönheit. In seiner Bildhauerwerkstätte stehen ein paar Blöcke, aus denen er dieselben Gestalten erstehen läßt, in deren stillen Schmerz er in seiner Jugend sein innerstes Wesen gelegt, Maria und ihren toten Sohn[4]. In Palestrina finden sie sich von seiner Hand aus dem Naturfelsen gehauen[5]. Aber man weiß nicht, wann er dort gewesen. Noch am

---

1) Denkschrift an Papst Paul III. vom 20. Juli 1542: ..... „ ehe er nicht vollständig von jenem Grabmal des Papstes Julius befreit wird, welches ihn an Leib und Seele gebunden hält“. So berichtet Michelangelo über sich selbst. Frey, Briefe S. 155. Die „Tragödie“ des Grabmals schildert Justi, Michelangelo I [2], S. 201 ff. im Zusammenhang.

2) Kl. d. K. 88; Mackowsky neben S. 152.

3) Kl. d. K. 139. 140; Mackowsky neben S. 264.

4) Kl. d. K. 141—143; Sauerlandt 35; Mackowsky neben S. 300, 306.

5) Mackowsky neben S. 304. Die Echtheitsfrage ist noch nicht einwandfrei geklärt. Mir scheint sie bejahend zu beantworten.

12. Februar 1564 arbeitet der Achtundachtzigjährige stundenlang an der ergreifendsten Gruppe, der Pietà Rondanini. Sechs Tage später ist er tot.

Wieder drängt sich die Frage auf: Was ist das für ein Mensch gewesen? Seine Eigenschaften enthüllt unmittelbar schon ein einziges lebendiges Zeugnis von seiner eigenen Hand. Ich wähle den Brief, den er nach seiner Flucht aus Rom 1506 an Giuliano da San Gallo geschrieben. Er ist datiert aus Florenz vom 2. Mai. In ihm heißt es[1]:

„Was meine Abreise anlangt, so hörte ich wirklich am Sonnabend vor Ostern den Papst sagen, als er sich bei Tafel mit einem Juwelier und mit seinem Zeremonienmeister unterhielt, er wolle nicht einen Pfennig mehr weder für große noch für kleine Steine ausgeben, worüber ich sehr erstaunt war. Gleichwohl erbat ich mir vor meinem Abgange einen Teil von dem, was mir zukam, um die Arbeit (am Juliusgrabmal) fortzusetzen. Seine Heiligkeit antwortete mir, ich möchte am Montag wiederkommen. Und ich kam am Montag und am Dienstag und am Mittwoch und am Donnerstag, wie Sie's erfahren haben. Zuletzt am Freitag Morgen wurde ich hinausgeschickt, das heißt, hinausgeworfen; und der das tat, sagte, er kennte mich wohl, aber er hätte den Auftrag dazu. Und daher, nachdem ich an dem genannten Sonnabend jene Äußerung gehört hatte und nun ihre Wirkung sah, geriet ich in eine große Verzweiflung. Doch das allein war nicht ausschließlich der Grund meiner Abreise; vielmehr gab es noch einen anderen, den ich nicht schreiben will. Genug, er ließ mich daran denken, daß, bliebe ich noch länger in Rom, nicht das Grabmal des Papstes, sondern mein eigenes zuerst an die Reihe kommen würde. Und das veranlaßte meine plötzliche Abreise.

1) Frey, Briefe S. 20 ff.

Nun schreibt Ihr mir im Auftrage des Papstes, und also werdet Ihr auch diese meine Antwort dem Papste vorlesen: Seine Heiligkeit möge wissen, daß ich mehr denn jemals bereit bin, das Werk zu Ende zu führen; und wenn Sie unter allen Umständen das Grabmal haben wolle, dürfte es Ihr nichts ausmachen, wo ich es arbeite, wenn es nur im Zeitraum von 5 Jahren, wie verabredet, im Sankt Peter, da wo es Ihr gefalle, aufgemauert und etwas Schönes sei, wie ich versprochen habe; denn ich bin des gewiß, wird es errichtet, so hat es in der ganzen Welt nicht seinesgleichen."

Als es sich 1542 um die endgültige Lösung der Grabmalfrage handelte, hat er den Vorgang noch einmal ausführlich geschildert[1] und auch den Brief wiedergegeben, den er vor seiner Abreise an den Papst geschrieben: „Heiligster Vater. Ich bin heute früh aus dem Palaste auf Befehl Euerer Heiligkeit fortgejagt worden; daher ich Euch zu wissen tue, daß Ihr mich von jetzt an, falls Ihr mich wünschen solltet, wo anders als in Rom suchen möget."

In diesen wenigen Sätzen steht der ganze Mensch vor uns in dem, was groß, und in dem, was schwach an ihm war. Drei Züge scheinen mir die bedeutsamsten zu sein in dem, was ihm angeboren war, was sein naturhaftes Wesen ausmachte.

Einmal ist das die Kraft seiner Leidenschaft. Wir spüren es dem Bericht an, trotz seiner durch die amtliche Bedeutung des Schreibens notwendig gebändigten Sprache, wie sein Inneres solche Erfahrungen aufnahm, vertiefte, durchkämpfte. Daher der kühne Trotz, den er dem Papste entgegenschleudert. Wie viele Menschen hätten es gewagt und wagen dürfen, einem Julius II. einen solchen Brief zu

---

1) Brief an Bischof Aliotti in Rom, geschrieben kurz vor dem 24. Okt. 1542: Ausführliche Darlegung seiner Stellung zum Grabmal. Frey 171.

schreiben, wie es der Künstler getan? Daher zittert noch nach Tagen und Jahren die Hand, wenn er jene Vorgänge aufzeichnet. Daher das unerhörte Selbstbewußtsein, mit dem er, der damals noch keine Sixtinabilder gemalt, die Welt in die Schranken fordert. Beweisen konnte er damals noch nicht, daß er solche Sprache führen durfte. Nur eben die Glut dessen, was in ihm lebte, von der er ahnte, daß sie, umgewandelt in Schöpferkraft, unüberbietbar sein würde, gab ihm das Recht. Und wie er sein ganzes Leben mit dem Blick der Leidenschaft sah, so wie er es empfunden, das klingt aus Sätzen, mit denen er 1509 seinen undankbaren und auf schlechten Wegen befindlichen Bruder Giovansimone anherrscht[1]: „Seit zwölf Jahren bin ich, kümmerlich lebend, durch ganz Italien gewandert, habe jede Schmach erduldet, jedes Ungemach erlitten, meinen Körper mit jeder Anstrengung gepeinigt, das eigene Leben unzähligen Gefahren ausgesetzt, einzig und allein, um meiner Familie zu helfen." Unwillkürlich klingen bekannte Töne im Ohr: „Ich habe mehr gearbeitet, ich habe mehr Schläge erlitten, ich bin öfter gefangen, oft in Todesnöten gewesen .... Ich bin oft gereiset; ..... in Mühe und Arbeit, in viel Wachen, in Hunger und Durst, in viel Fasten, in Frost und Blöße; ohne, was sich sonst zuträgt, nämlich, daß ich täglich werde angelaufen, und trage Sorge für alle Gemeinen"[2]. Zug um Zug läßt sich der Gleichklang mit der

1) Ende Juni oder Anfang Juli 1509 an Giovansimone geschrieben: Frey S. 63 ff., das im Text wiedergegebene Stück aus der Nachschrift. Wenn Frey auf die „Übertreibungen" hinweist, „wie sie für Michelagniolos Temperament bezeichnend sind" (S. 271), so ist doch der Geist, dem dieser Brief entsprungen, noch nicht erfaßt.

2) II. Cor. 11, 23 b, 26 a, 27, 28. In einem im selben Jahr 1509 geschriebenen Brief des Michelangelo an seinen Bruder Buonarroto bei Frey S. 66 heißt es: „Ich lebe hier in großer Sorge und unter den größten körperlichen Anstrengungen und habe keinen einzigen Freund, will auch keinen, und habe nicht soviel

Sprache des Paulus nachweisen. Und sicherlich handelt es sich nicht um äußere Übereinstimmungen, sondern um eine Wesensverwandtschaft im Tiefsten. Das Juliusgrabmal sollten zwei große sitzende Gestalten beherrschen, Moses und Paulus. Wenn man in dem einen, der Gestalt gewonnen, den Papst erkannt hat, in dem anderen, in Paulus, hätte Michelangelo sein eigenes Wesen geformt. Diese Verwandtschaft lehrt uns ein Doppeltes: Zum ersten, daß die Glut, die in dem Künstler wie in dem Apostel loderte, sich nie Selbstzweck war, sondern einer Sache diente. Der eine nennt seine „Gemeinden", der andere seine „Familie". Aber diese sichtbaren Erscheinungen sind nicht das Letzte, sondern hinter ihnen steht eine ewige Welt mit ihren sittlichen Bindungen, mit ihren verpflichtenden Forderungen. Das andere Bedeutsame liegt in der Erkenntnis, daß jene Erregtheit, die den Briefen des einen wie des anderen auf weite Strecken den eigensten Klang gibt, daß diese ganze Leidenschaft nicht etwas Augenblickliches war, eine von der Gelegenheit aufgepeitschte Gefühlsaufwallung, sondern eine ständige Bewegtheit ihres gesamten Denkens, Fühlens und Handelns. Wer spürte sie nicht in der Unabweisbarkeit, mit der der Künstler am Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Freitag an die Türen des Vatikan pocht? Sie ist in ihrer Verhaltenheit besonders ergreifend gerade da, wo sie sich hinter einer unerbittlichen Sachlichkeit verbirgt.

Die Leidenschaft kommt über Michelangelo nicht als ein Rausch, sondern ist verbunden — und das macht den zweiten Grundzug seines Wesens aus — mit einem unermüdlichen, bohrenden Ernst. „Die Meisterschaft erringt der nur, der in die Tiefen von Kunst und Leben dringt"[1]. Wenn

---

Zeit, um das Notwendige essen zu können; drum soll man mir nicht noch mehr Not machen . . . ."

1) Über die Art, wie ich Worte aus Michelangelos Gedichten anführe, vgl. S. 9 Anm. 4. Hier: Frey 80, 2; Nelson 97; Thode 126:

einer, dann hat Michelangelo ein Recht gehabt, diesen Satz niederzuschreiben. Er hat ihn gelebt in den kleinsten Äußerlichkeiten des Alltags, wo dieser Wesenszug als eine mitunter fast kleinliche Gründlichkeit erscheint. Er hat sich von ihm überwältigen lassen, wo es um das Größte ging.

Und daraus wuchs die dritte Besonderheit seiner Art. Weil er alles so ungeheuer ernst und schwer nahm, drang er bei allen Dingen auch bis in die dunklen Tiefen. So kommt ein tragischer Zug in sein Wesen, den er mit Recht als angeboren empfand. Der Leidenschaftlichkeit seines Handelns stand eine leidenschaftliche Empfindsamkeit gegenüber, eine überfeine Reizbarkeit, wie wir sie manchmal bei ganz großen Tatmenschen — etwa bei Bismarck — finden. Romain Rolland hat in seinem Buche durchgehends diesen Zug im Wesen Michelangelos zu dem einer geradezu unmännlichen, krankhaften Furchtsamkeit, die immer mehr zum Ekel vor der ganzen Welt ausgeartet sei, verzerrt[1]. Das braucht nicht widerlegt zu werden. Wer wollte den Kanzler einen Schwächling nennen, weil er manches Mal nach schweren Verhandlungen im Nebenzimmer, vom Weinkrampf geschüttelt, zusammenbrach? Auch über Michelangelo ist mitunter die Verzweiflung gekommen, die Furcht vor dem eigenen Tun, dem eigenen Werk, die zur Art des Propheten gehört, der er nahe war. Sie hat sich gesteigert — und darin ähnelt er wieder dem Paulus — zu visionären Erlebnissen, die sein Handeln wie unter

---

Non ha l'habito intero
Prima alcun, c'ha l'estremo
Dell'arte e della uita.

Zum Vergleich gebe ich hier auch Thodes Übersetzung:

„Vollkomm'ne Übung nicht erlangt,
Wer nicht an's Ende kam
Des Lebens und der Kunst."

Ich habe also in diesem Falle für den Text die schönere Übersetzung der wörtlicheren vorgezogen.

1) Vgl. S. 11 Anm. 3.

einem zwingenden Bann stehend erscheinen lassen[1]. In solchen Stunden hat er sich dann heimlich davongemacht, um doch immer wiederzukehren. Hier ist zwar ein Widerspruch in den Äußerungen, aber kein klaffender Gegensatz im Wesen des großen Mannes, sondern es zeigen sich zwei Seiten, die einander durchaus entsprechen und einer Wurzel entspringen: In dem leidenschaftlichen Ernst, mit dem er alles ansah und aus dem er handelte, liegt die Quelle seiner Größe und seiner Leiden.

„Reiß aus der Glut mich, und von ihr getrennt,
Muß an des Lebens Bächen ich verderben;
Ich nähr' mich nur von dem, was glüht und brennt,
Und leb' von dem, wovon die anderen sterben"[2].

Das ist der Kern seines Lebens. Seine eigenen Worte zeigen, wie stark er empfand, daß nicht die Form des menschlichen Empfindens, das „Psychologische", sondern erst der Inhalt nährende und vernichtende Kraft hat. Wenn wir nach diesem Inhalt für das seelische Leben Michelangelos fragen, dann erst schauen wir seinen Geisteskampf, dann erhalten wir Antwort auf die Frage, was er als Religion erfuhr.

IV. Das religiöse Ringen Michelangelos.

Seine Frömmigkeit.

Der Rahmen ist gezeichnet. Nun gilt es, die Sache selbst zu erfassen. Das kann zunächst nicht entwicklungs-

1) Einmal bestimmt ihn die Vision eines anderen: Condivi 11, 13f; 32 Frey. Über die Gründe seiner Flucht 1506 macht er geheimnisvolle Andeutungen (vgl. S. 66). 1529 hat er ganz plötzlich selbst sein Amt als Gouverneur der Befestigungen von Florenz mitten im Kampf im Stich gelassen.

2) Frey n. 51; Nelson n. 53; Thode n. 72:

Mentre del foco son scacciata e priua,
Morir m' è forza, oue si uiue e campa;
E 'l mie cibo è sol quel c' arde e auuampa,
E di quel c' altri muor, conuien ch' i' uiua.

geschichtlich geschehen, wenigstens nicht in dem Sinne, daß in zeitlicher Abfolge eine Reihe verschiedener Stufen religiöser Bewußtheit aufgezeigt würde. Sondern es gilt, die Fülle der Fragenkreise, der Möglichkeiten zu betrachten, in denen der Künstler sein Leben entfaltete, um zu sehen, ob und wie er in ihnen eine Beziehung zu Gott fand.

Eins muß voranstehen: die Feststellung, daß Michelangelo sein ganzes Leben hindurch ein frommer Mensch gewesen ist und das durchaus im Sinne seiner Zeit und seiner Kirche. Daß alles menschliche Handeln nur gelingen könne mit Gottes Hilfe, ist ihm immer eine Selbstverständlichkeit gewesen, freilich nicht so selbstverständlich, daß er sie nicht mehr beachtet hätte. Immer wieder und wieder spricht er den Wunsch aus, der seine Seele bewegt: „Möge Gott mir helfen!" „Möge Gott das Beste geschehen lassen!"[1] Vollends in der zweiten Hälfte seines Lebens werden solche Äußerungen immer häufiger[2]. Sie erscheinen in so mannigfacher Form, bald mitten im Brief, bald an seinem Ende und so bewußt auf bestimmte Erfahrungen bezogen, daß man sich dem Eindruck nicht entziehen kann, es sei dem Künstler, dessen Briefe wahrlich nicht mit Überflüssigem angefüllt sind, wirklich Ernst gewesen um das, was er schrieb. Es sind keine Redensarten im Stil seiner Zeit, sondern schlichte Zeugnisse seines Alltagslebens. Er hat immer wieder gebetet, bittend, „Gott

1) Frey, Briefe S. 58: vom 27. 1. 1509; S. 59: Juni 1509; S. 118: Juni 1523.

2) Frey S. 225, vom 21. 4. 1554 nach der Geburt eines Großneffen: „Gott sei gedankt, und er lasse ihn gut werden". S. 238: 31. Okt. 1556. S. 250: Ende Sept. 1557: „Ich bitte Gott, uns vor Schlimmerem zu behüten, das ich wegen unserer Sünden befürchte." S. 251: 16. 12. 1557. S. 245: 15. 7. 1559: „. . . . . die Erlaubnis bekommen habe, in Rom den Petersbau fortzusetzen, so daß ich Gott dafür dankte und die größte Freude daran hatte." S. 256: 1. 11. 1559. S. 264: 27. 6. 1562.

möge mir helfen und raten“[1], aber auch dankend für alles Gute, das ihm zuteil geworden[2]. Er glaubte an die Kraft des Gebetes. Vor dem Guß des Bronzestandbildes des Papstes in Bologna läßt er dem Vater sagen, wenn er ein Gebet oder etwas anderes anordnen wolle, auf daß sie gut herauskomme, so möge er es tun[3]. Und als er das Werk vollendet, schreibt er in fast kindlicher Frömmigkeit: „Ich glaube, die Gebete von irgend jemand haben mir geholfen und mich gesund erhalten“[4]. So glaubte er auch an die Kraft der Sakramente. Als der Vater krank ist, fordert er den Bruder auf: „So mach', daß ihm nichts in Bezug auf seine Seele und auf die Sakramente der Kirche fehle“[5]. Und nach dem Tode des Bruders Gismondo äußert er: „Da er bei gutem Bewußtsein und mit allen Sakramenten, die die Kirche verordnet, gestorben ist, muß man Gott dafür danken“[6]. Nicht minder lebte er in der Werkfrömmigkeit des Katholizismus, in dem Bemühen, sich durch gutes Tun einen Anspruch auf die Seligkeit zu erwerben. Im Dezember 1550 bittet er seinen Neffen Lionardo, ihm eine arme, töchterreiche Florentiner Familie zu nennen. „Denn ich möchte gern etwas Gutes für meine Seele tun“[7]. Der Einundachtzigjährige noch hat sich trotz der Ermüdung, die ihn überfallen mußte, auf den Weg gemacht, zu seinem Seelenheil nach Loreto zu gehen[8]. Erst die Pflicht rief ihn nach Rom zurück. Wie ernst er das alles nahm, wie sehr ihm alles äußere fromme Getue, zumal wenn es sich aufdringlich an andere wandte, zuwider war, geht aus

---

1) Frey S. 246: 16. 6. 1557.
2) Frey S. 46: 2. 8. 1507.
3) Frey S. 43: 26. 5. 1507.
4) Frey S. 51: 10. 11. 1507.
5) Frey S. 84: 23. 11. 1516.
6) Frey S. 233: 30. 11. 1555.
7) Frey S. 222: 20. 12. 1550.
8) Frey S. 237: 31. 10. 1556.

dem zornigen Ton hervor, mit dem er im Juli 1549 dem Neffen berichtet, er habe einen Brief von der Frau eines Leinewebers erhalten: „Sie hat mir eine lange Bibel mit 'ner kleinen Predigt geschrieben, worin sie mich ermahnt, fromm zu leben und Almosen zu geben.“ Sie habe behauptet, von Gott „inspiriert“ zu sein, Lionardo ein bestimmtes Mädchen zur Frau zu geben. „Ich sage, sie würde weit besser daran tun, wenn sie zu spinnen und zu weben trachtete, als mit solcher Heiligkeit hausieren zu gehen“[1].

So stellt sich Michelangelos religiöses Leben nach seinen Briefen dar. Wenn wir nur diese besäßen, würde jeder Versuch, seine Werke aus machtvollerem religiösem Denken heraus zu erklären, als Willkür gedeutet werden können. Und doch ist es offenbar, daß all diese kleinen Zeugnisse nur beweisen, wie stark das religiöse Empfinden schon durch Überlieferung, Erziehung und natürliche Veranlagung in ihm lebte — gerade im Alltag und in der Haltung zur Kirche —, daß sie aber nicht einmal andeuten, was ihn zum Genius in der Welt des Geistes gemacht hat.

Das Ringen um das volle Menschentum.

Mit Bewußtheit habe ich am Schluß des vorigen Abschnittes von dem „Genius in der Welt des Geistes“ gesprochen. Damit scheint freilich das Ziel der ganzen Untersuchung preisgegeben. Wenn diese es darauf absah, Michelangelo in der Gesamtheit seines Wesens als religiöse Persönlichkeit zu begreifen, so scheint nunmehr der Punkt erreicht zu sein, wo dies Unterfangen scheitert. Was sich über Michelangelos Frömmigkeit aus seinem alltäglichen Leben heraus aussagen ließ, war kümmerlich genug. Und nunmehr muß der Übergang vollzogen werden

1) Frey S. 215: 19. 7. 1549.

in die Welt des Geistes, die ihre eigenen Gesetze hat; aus der Provinz, welche — bescheiden genug — das „religiöse Gefühl“ in dem Gesamtbilde der Welt einnimmt, gilt es den Blick zu richten auf das Ganze eines vollen Menschentums. Die „Frömmigkeit“ scheint also doch auch für einen Buonarroti nur eine Sache des Sonntags gewesen zu sein, die schöne Redewendung am Schluß eines Briefes, die sakramentale Weihe am Ende eines Lebens. Von dem, was sich als solche „Frömmigkeit“ aus den Briefen des Künstlers ablesen ließ, gilt das allerdings. Was er da empfunden, hat ihm den Blick nicht getrübt für die Möglichkeiten des Lebens, das dem Menschen nun einmal geschenkt ist, mit dem er in ganz besonderer Weise begnadet war. Der Schritt muß gewagt werden. Wir müssen ihm folgen in die Welt, müssen sehen, wie er die Fülle dessen, was sich ihm da bot, aufnahm und zu ihr Stellung gewann.

Die Schönheit als Lebenssinn: der Irrweg des „ästhetischen Idealismus“.

„Als Leitstern des Berufs, der mir bestimmt,
Ward mir verlieh'n bei der Geburt die Schönheit,
Für beide Künste Leuchte mir und Spiegel“[1].

So bekennt Michelangelo selbst. Er weiß:

„Es trägt nur sie das Aug' zu jenen Höhen,
Nach denen malend ich und meißelnd strebe“[2].

Von seinem Künstlertum muß zuerst gesprochen werden, wenn man von Michelangelos Wesen redet. Seine Augen, denen die Kraft verliehen war, „zu schau'n der

1) Frey n. 94; Thode n. 101; Nelson n. 116:
Per fido esemplo alla mia uocazione
Nel parto mi fu data la bellezza,
Che d' ambo l' arti m' è lucerna e specchio.

2) Ebenda:
Questo sol l' occhio porta a quella altezza
Ch' a pingere e scolpir qui m' apparecchio.

Schönheit unterschiedene Formen“[1], sie waren das große Gnadengeschenk, das ihm mitgegeben war ins Leben. Und er hat sie nicht ungenutzt gelassen. Seine Werke künden davon mit der Fülle herrlicher Menschenleiber, die er nicht müde wurde, immer wieder und wieder zu gestalten. Es unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, daß auch die Schönheit lebender Menschen auf ihn tiefen Eindruck gemacht hat, daß die durch mehr als 30 Jahre dauernde Freundschaft mit Tommaso Cavalieri wahrscheinlich nie zustande gekommen wäre, wenn nicht des jungen Edelmannes herrlicher Körper ihn erregt, ihn gefesselt hätte. Da schlug es wie Flammen in ihm empor. Schönheit war ihm Lebensquell.

„Für schöne Kunst auch, die herab vom Himmel
Mit mir gekommen, die Natur besiegt,
Wenn man um sie sich allezeit bemüht:
Nicht taub, nicht blind ward ich für sie geboren,
Der Schönheit Feuerkraft entspricht mein Wesen“[2].

Das Schöne hat etwas unaufhaltsam Bannendes für ihn gehabt, etwas, das über ihn kam und ein Gefühl auslöste wie Sinnenrausch, das aber etwas ganz anderes ist, einmal, weil es mit Unerbittlichkeit auf das Vollkommene drängt und darum nie Ruhe geben kann in irgendeiner Empfindung des Besitzens oder Genießens, sondern in immer neuer Form dem Wunschbilde nahezukommen sucht,

---

1) Frey n. 109, 89; Thode n. 110; Nelson n. 213:
Po' c' a destinguer molto
Dalla mie chiara stella
Da bello a bel fur facti gli ochi mei . . . .

2) Frey 109, 94; Thode 102; Nelson 218:
A la bell' arte, che, se dal ciel seco
Ciascun la porta, uince la natura,
Quantunche se ben prema in ogni loco,
S' i' naqqui a quella ne sordo ne cieco,
Proportionato a chi 'l cor m' arde e fura,
Colpa è di chi m' à destinato al foco.

und dann, weil es im Künstler unmittelbar — ohne den Zwischenakt des Genusses — sich umsetzt in schöpferische Kraft. Nur aus solchem Rausch ist es zu erklären, wie Michelangelo es vermochte, in jeder Woche eine neue Gestalt, eine neue Formung des Schönen an die Decke der Sixtina zu zaubern. Man muß sich klar machen, in welcher einzigartigen Weise sich gerade der Künstler dem Vollendetsten der irdischen Welt „proportionato", wesensgleich fühlen muß, und wie ganz anders als Menschen sonst er mit dieser Welt verbunden ist. Er und mit ihm diejenigen, welche seiner Sprache zu lauschen verstehen, finden im Schönen den Sinn alles Seins. So entsteht jene Geisteshaltung, die im „Ästhetischen" allein Lebensmöglichkeit gewinnt. Hier ist der Punkt, wo bei Michelangelo wie bei all den Menschen, denen das Schöne höchster Wert ist, dem Verhältnis zum Griechentum entscheidende Bedeutung zukommt. Denn dort ist „das Schöne" in einer so vollendeten Weise gestaltet, daß sich der kunstfrohe Blick immer wieder dorthin richten muß, ja daß die Gefahr entsteht, daß diejenige Lösung der Frage nach dem Schönen, welche die Griechen gefunden haben, als die allgemein und schlechthin gültige verstanden wird, obwohl sie doch nur eine einzelne und durchaus einseitige ist, indem sie das Schöne im vollkommenen Sein der Körperlichkeit sieht. Wie Michelangelo dazu Stellung genommen hat, muß von höchster Bedeutung für seine Einreihung in die Geistesgeschichte sein.

So erhebt sich die Frage nach seinem Schönheitsbegriff. Seine ersten Werke verraten zweifellos den Einfluß der Antike, besonders die in Rom entstandenen[1]. Daß

1) Es liegt kein triftiger Grund vor, an Condivis Angabe, daß Bacchus und Cupido vom Künstler in Rom geschaffen worden sind, und zwar vor der Pietà in St. Peter, Anstoß zu nehmen. Fraglich ist nur, ob der Cupido im South-Kensington-Museum in London der von Condivi erwähnte ist. Ich nehme es

sie der hellenistischen Zeit näher stehen als der perikleischen, ist nicht verwunderlich; denn gerade ihre Kunstwerke hat man in Rom zuerst wieder anschauen gelernt. Es ist geistesgeschichtlich von großer Bedeutung gewesen, daß sowohl die Renaissance wie die Zeit Winckelmanns, Lessings und Goethes ihren Begriff von der Antike, und damit ihren Schönheitsbegriff überhaupt, an deren bereits innerlich gebrochenen und getrübten Zeugnissen entwickelt haben. Der „trunkene Bacchus" Michelangelos[1] zeigt die tolle Lust am Fleischlichen überhaupt, sogar in jenem Augenblick, wo Beherrschung und Bändigung durch den Geist aufhören, wo nur noch das Fleischliche wogt und atmet, freilich auch da noch den Glanz einer lichtüberspielten Körperlichkeit entfaltend. Den schmerzlichen Zug, den die griechischen Bildwerke tragen, hat freilich Michelangelo auch gesehen. Er ist besonders eindrucksvoll wiedergegeben in dem fragenden und keine Antwort findenden Blick, mit dem der jugendliche Gott auf die genußspendende Schale in seiner Hand schaut. Für das dem Griechentum am nächsten kommende Werk hat man den ermattenden Gefangenen erklärt[2]. In der Tat ist hier der Aufbau so vollendet im Gegenspiel von Zartheit und Kraft, der Ausdruck des Kopfes wie die Bewegungen sind so gemäßigt, daß man wohl an griechische Vorbilder denken konnte. Freilich auch hier hat man eher von einer „Variante der Laokoonsöhne" gesprochen[3] als an klassische Gestalten gedacht. Und wieder ist es der tragische Zug der Antike, welcher am allerlebendigsten aufgenommen worden

---

an. Daß er sich in Rom mit solch ausgesprochen antiken Stoffen befaßt hat, ist jedenfalls unzweifelhaft.

1) Kl. d. K. 8, 9; Sauerlandt 3; Mackowsky neben S. 28 und 30.

2) Kl. d. K. 93; Sauerlandt 15; Mackowsky neben S. 140: Zwei Abbildungen.

3) Mackowsky S. 139.

ist. Ja er ist vertieft in einer Weise, die weit hinausgeht über das von einem leisen Lächeln umspielte Verzichten der griechischen Menschen. Nicht nur aus dem sich windenden, verzweifelt aufbegehrenden, „trotzenden Gefangenen", sondern gerade auch aus dem ermattenden, den Kampf aufgebenden, spricht eine Qual, die ohne Ende ist. Denn diese Menschen sterben an ihrem Menschentum. Ich führe wieder Mackowsky an, um zu zeigen, wie auch andere das empfunden haben. Er schreibt: „Gefangene sind sie, Gefesselte, doch von einer stärkeren Macht bezwungen, als die sie in so schwache irdische Bande schlagen könnte. Nicht dem Willen eines Siegers, sondern den dunklen Schicksalsmächten unterliegen sie; das Leben selbst raubte ihnen die Freiheit . . . Dieser Gegensatz von Schönheit und Schicksal läßt seine Gestalten nur noch ergreifender erscheinen"[1]. Gerade diese „griechischen" Gestalten also lassen erkennen, wie Michelangelo die Antike geschaut hat. Die meisten seiner Zeit sahen an ihr die Vollendung körperlicher Formen, die Freude eines künstlerisch gebändigten Sichauslebens in Schönheit und auch die „stille Größe", die „Harmonie". Michelangelo hat tiefer gesehen. Er hat das Griechentum in seinem Zwiespalt erschaut. Die anderen waren nur allzu rasch geneigt, die Schönheit zu sehen und das Schicksal, jenes Dunkle, Unheimliche, dem selbst die olympischen Götter unterworfen waren, von sich zu schieben. Michelangelo hat seine Augen davor nicht verschlossen. So sehr sie in ihrer Schönheitsfreudigkeit auch das andere sahen, — was ihn überwältigte, war nicht eines von beiden, sondern der unlösliche Zusammenhang, der erschütternde Gegensatz. Daher kommt es, daß sein Schönheitsbegriff infolge der Schonungslosigkeit, mit der er diesen Widerspruch aufdeckte, während ihn gerade die klassische Zeit zu verhüllen suchte, gerade da,

1) Mackowsky S. 140 f.

wo er am Griechentum gebildet ist, seltsam absticht von dem Urbilde griechischer Schönheit wie von dem Verständnis des Altertums in seiner Zeit. Dieselbe Gegensätzlichkeit, welche in den Gefangenen ganz offenen, unverkennbaren Ausdruck findet, lebt auch in den anderen körperlichen Gestalten allen. Sie tritt dort in Erscheinung als Bewegung der Leiber, im Gegensatz zur griechischen Beherrschtheit. Man sehe die lange Reihe der nackten Jünglingsgestalten von der Sixtinadecke durch, wo angeblich „die erotische Mania sich ihre Ideale geschaffen hat“[1]. Es ist nicht einer darunter, der nur „schön“ ist, nicht einer, welcher die lässige, selbstsichere Anmut junger Griechengötter zur Schau trüge, nicht einer, der frei wäre von der Unerlöstheit einer qualvollen Spannung, die als unheimliche Unruhe in ihm gärte. Am ehesten scheint noch eine Gestalt wie die neben dem Kopfe des Ezechiel in der zarten Anmut des Stück Leibes, das wir sehen, ruhige Schönheit zu atmen[2]. Aber dann wird wieder der Kopf belebt von einem in rätselhafte Fernen schauenden Blick der Augen, der denkbar ungriechisch ist, ganz abgesehen von der nachdrücklich betonten Sinnbildlichkeit der Handbewegung. So können wir sagen: Michelangelo hat den Schönheitsbegriff der Antike widerlegt, indem er seine innere Zwiespältigkeit aufzeigte, ihn in seine ganze Gegensätzlichkeit zerlegte und daraus mit sich selbst in einem Übermaß von Bewegtheit kämpfende und an sich selbst zugrunde gehende Menschen schuf. Zu einem eigenen abschließenden Bilde vollkommener Schönheit ist er auf diesem Wege nicht gekommen.

Er hat es auch nicht nur auf diesem Wege gesucht. Unmittelbar nach dem Bacchus ist die Pietà der Peters-

---

1) L. von Scheffler, Michelangelo (Altenburg 1892) S. 216.
2) Kl. d. K. 37; Sauerlandt 63; beste Wiedergabe: Mackowsky neben S. 110.

kirche entstanden[1]. Sie atmet ruhige, klare Schönheit, stärker als die antikisierenden Bildwerke. Der Kopf der Maria zeigt ein vollendetes Ebenmaß. Der Leib Jesu ist nicht nur in den Formen edel und auch nach klassischen Begriffen wohlgebildet, er ist erfüllt von einem ergreifenden Widerspiel noch in ihm vorhandener Lebendigkeit und Gelöstheit. Aber wir müssen es dem Meister glauben, wenn er in einer Betrachtung, von der Condivi sagt, sie sei „jedes Theologen würdig“[2], seinem Schüler auseinandergesetzt hat, daß ebensowenig die Freude an der schönen Form an sich wie irgendeine naturalistische Rücksicht die Gestaltung der Gruppe bedingt habe, sondern daß sie aus dem sachlichen Inhalt entstanden sei. Er nimmt also hier unmittelbar aus dem Religiösen seine Vorstellungen. Und da kommt er zu einer sehr bedeutsamen Unterscheidung. Er führt aus, daß bei der Gestalt Jesu „das Menschliche nicht durch das Göttliche verdeckt“, sondern „bloß in seinem Gang und Gesetz gelassen zu werden brauchte“. Denn es sollte „ja gezeigt werden, daß der Sohn Gottes in Wahrheit den Leib des Menschen, wie er es getan hat, annehmen und allem unterworfen sein mußte, dem ein gewöhnlicher Mensch unterliegt, ausgenommen die Sünde“[3]. Der Leib des toten Jesus sollte also nichts anderes sein als vollendetes Menschentum, vom Tode gebrochen. Kein grundsätzlicher Unterschied trennt ihn und sein Schicksal von dem „ermattenden Gefangenen“. Anders aber ist es in diesem Falle bei der Maria. Bei ihrer Gestaltung ist also offenbar das versucht worden, was beim Leibe Christi

---

1) Kl. d. K. 10; Sauerlandt 5; Mackowsky neben S. 32. Kopf der Maria neben S. 34.

2) „Consideration degnissima di qualunche theologo“ Condivi 14, 10; S. 46 Frey.

3) Condivi 14, 9; 46 Frey: . . . „non bisognò col diuino tener indietro l'humano, ma lasciarlo nel corso et ordine suo, si che quel tempo mostrasse che haueua apunto.“

bewußt vermieden war, „das Menschliche durch das Göttliche zu verdecken". In ihr soll „durch göttliche Wirkung und Hilfe der Welt die Jungfräulichkeit und beständige Reinheit der Mutter bezeugt werden"[1]. Also etwas Übernatürliches, den Menschen Unbegreifliches, Jenseitiges soll hier nicht dargestellt — Michelangelo weiß, daß das über Menschenvermögen geht — aber „bezeugt", sinnbildlich verdeutlicht werden. Das geschieht, indem die Naturbedingtheiten beiseite gesetzt werden um einer übernatürlichen Wahrheit willen. So wird die Mutter jugendlicher dargestellt als der Sohn. Er ist irdischen Bedingtheiten unterworfen, die Mutter lebt vom Unbedingten, von „ewiger Reinheit". Es ist sofort deutlich, wie hier letzte Erkenntnisse und Ziele der mittelalterlichen Kunst aufgegriffen sind. Auch sie wollte ja Ewiges sinnbildlich anschaulich machen. Klingt nicht aus den rieselnden Falten der Pietà etwas vom Rauschen mittelalterlicher Gewänder? Und doch ist es nicht der Schönheitsbegriff der Gotik, welcher hier aufgenommen wäre. Es besteht ein doppelter Unterschied. Das Erbe der Antike ist nicht gänzlich beiseite gelassen. Die Gestalten der Pietà haben Körperlichkeit, haben Schönheit im Sinne der Alten. Freilich nicht nur um ihrer selbst willen, sondern in einer höheren Absicht. Aber es ist doch um den Christuskörper hier etwas ganz anderes, als um den jämmerlichen, unwirklichen Leib, den so viele Marien des 14. und 15. Jahrhunderts auf ihrem Schoße haben[2]. Die klassische Schönheit ist in ihrer edelsten Form in den Dienst des Ausdruckes ewiger Offenbarung gestellt. Und noch ein Zweites: Im Mittelalter war auch das, was sich

1) Condivi 14,8; 44 Frey: „che per diuin opera fosse aiutato à comprobare al mondo la verginità et purità perpetua della madre."

2) z. B. Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters (Blaue Bücher, 1924), 84, 85.

auf den Zügen der Madonna spiegelte, was aus den Wunden Christi sprach, waren auch Schmerz und Trauer Sinnbild. Starr und groß. Erschütternd. Aber menschlich unfaßbar. Bei Michelangelo ist es wirkliches Leben. Das Ewige erscheint in der Äußerung der Seele. Das Mittelalter setzte sich, wenn es Sinnbilder geben wollte, nicht nur über alle Rücksichten auf die Naturform, sondern auch über die auf das körperlich, fleischlich Schöne hinweg. Das tat Michelangelo nicht. Die „Frische und Jugendblüte" eines Weibes sollte seine ewige, unbedingte Reinheit bezeugen. Der ergreifendste Ausdruck menschlichen Seelenlebens sollte verdeutlichen, daß in Wahrheit „Gang und Gesetz" des Menschlichen „durch das Göttliche verdeckt" sei, in Beziehung stehe zum Ewigen und Heiligen. Es sind die Merkmale des wirklich Religiösen an der Renaissancekunst, die sich hier abzeichnen. Nie ist Michelangelo Raffael näher gewesen als in der Zeit, da er die Pietà schuf und die Rundbilder, die ihr nahestehen, wenn auch keines von ihnen die Absicht so vollkommen erreicht wie jene.

Wir haben also zwei künstlerische Fragestellungen bei Buonarroti. Die eine ist abgeleitet aus der Antike, die andere aus dem Christentum. Auf dem gemalten Rundbilde der heiligen Familie, der sogenannten Madonna Doni, stehen sie unvermittelt beide nebeneinander, vorn der religiöse Vorgang, freilich hier stark verweltlicht, mehr erkünstelt als erlebt, und dahinter entfaltet sich ein Stück hellenischen Lebens, schöne, nackte Jünglinge, umstrahlt vom Glanze griechischer Sonne[1].

Wenn hinter den Anschauungen Michelangelos vom Schönen Antike und Christentum stehen, so ist damit schon gesagt, daß ihre Formbedingtheit die tiefere Einsicht in den geistigen Gehalt jener Welten zur Voraus-

1) Florenz, Uffizien. Kl. d. K. 16; Sauerlandt 37; Mackowsky neben S. 50.

setzung hat. Auch da, wo er antike Schönheit zu gestalten suchte, kam es Michelangelo nicht auf die Form als Selbstzweck an. Der Schüler Polizians wußte, daß töricht die Meinung sei, „die in den Sinn herab die Schönheit zieht, sie, die zum Himmel hebt, den heilen Geist“[1], die ein Bindeglied sein soll zwischen menschlicher Erscheinung und vollkommenem Sein. Nicht die sinnliche Gestaltung des Schönen an sich ist wertvoll, sondern das Urbild, welches sich in der Einzelerscheinung ausprägt[2]. Im Leibe gilt es die ewige Form zu erfassen[3]. „So ist's mit allen hohen, selt'nen Dingen“[4]. Nur eine Kraft vermag „das Auge, das sich sehnt nach schönen Dingen, die Seele, die nach ihrem Heil verlangt, zum Himmel aufzutragen: die Schau des Schönen“[5]. Damit steht Michelangelo inmitten

1) Frey 94; Thode 101; Nelson 116:
Se giudizij temerarij e sciocchi
Al senso tiran la belta, che muoue
E porta al cielo ogni intelletto sano.

2) Frey 141; Thode 107; Nelson 262:
Che colpa uuol giustitia ch' io n' aspecti,
S' i' amo, anz' ardo e per diuin concecti
Onoro e stimo ogni gentil persona?

3) Frey 109, 105; Thode 95; Nelson 229:
Per ritornar la, donde uenne fora,
L' inmortal forma al tuo carcer terreno
Venne com' angel, di pieta si pieno,
Che sana ogn' intellecto e 'l mondo onora.

4) Ebenda:
Ne altro auien di cose altere e nuoue,
In cui si preme la natura.

5) Frey 109, 99; Nelson 223; Thode 103:
Gli ochi mie, uagi delle cose belle,
E l' alma insieme della suo salute
Non anno altra uirtute
C' ascenda al ciel che mirar tucte quelle.

Die platonische Erkenntnistheorie der „Wiedererinnerung“ scheint in folgenden Versen durch:

der Welt platonischer Gedanken. Er erkennt den ästhetischen Idealismus als die geistige Grundlage, auf welcher der griechische Schönheitsbegriff sinnhaft wird, jenen kühnen Gedankenbau, der die vollkommene Form als Wesen in einer höheren Welt denkt, der versucht hat, den am Menschenleibe abgelesenen Schönheitsbegriff zu vergöttlichen. Der Künstler mit seinen begnadeten Augen, geschaffen, um Erdenschönheit in ihrer ganzen Fülle in sich zu trinken, mit seiner am Schönen entflammten Sehnsuchtskraft, konnte sich wohl hineinträumen in solchen Gedankenbau, aber er sah auch tief genug, um das Menschenwerk in dieser Konstruktion zu erkennen, um den Widerspruch zu fühlen zwischen dem religiösen Wollen und dem Bestreben, es restlos eingehen zu lassen in die Klarheit einer mit irdischen Mitteln gebildeten und doch in ihrer Klarheit vollkommenen, göttlichen Form. Gerade dieser Begriff vollkommener Schönheit, der angeblich ewig sein sollte, war ihm ja schon unter den meißelnden Händen zerbrochen[1]. Geblieben war ein in Qualen sich windender Körper und eine grenzenlose, unstillbare Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem. Beides erkannte er als erdhaft und darum als sterblich. Die große, dunkle Tatsache der Wirk-

---

Frey 75; Thode 106; Nelson 91:

Non so, se s'è la desiata luce
Del suo primo factor, che l'alma sente,
O se dalla memoria della gente
Alcun' altra belta nel cor traluce.

1) Vgl. Frey 128; Thode 221; Nelson 249:

Passa per gli ochi al core in un momento
Qualunche obbiecto di belta lor sia
E per si larga e si capace uia,
C'a mille non si chiude non c'a cento
D'ogni eta, d'ogni sesso; ond'io pauento,
Carco d'affanni e piu di gelosia,
Ne fra si uari uolti so, qual sia
C'anzi morte mi die 'ntero contento.

lichkeit des Todes, welche schmerzhaft über der griechischen Kunst stand, sie vermochte auch Plato, auch der kühnste Idealismus nicht aus der Welt zu schaffen. War doch schon der schöne Mensch zum Tode bestimmt. Michelangelo zitterte insgeheim beim Anblick jeder schönen Erscheinung, weil für ihn Furcht vor Vergänglichkeit mit aller Schönheit eng verbunden war[1]. Einmal hatte er wohl geglaubt, dieser Erkenntnis sein steinernes Werk entgegenschleudern zu können, von dem er wußte, daß es Jahrhunderte und Geschlechter überdauern würde[2]. Aber er verhehlte sich nicht, daß auch das nur eine Täuschung menschlicher Eitelkeit sei. Vittoria Colonna hat es vor ihm ausgesprochen: „In Euer Herz kam jenes himmlische Licht, das Euch gezeigt hat, wie der Erdenruhm, solange er auch dauern mag, doch einen zweiten Tod erleidet“[3]. Und wie das Verlangen nach Ruhm, so war die Sehnsucht nach irdischer Schönheit und die Freude daran für ihn Menschenwille und damit der Nichtigkeit unterworfen[4]. Als ihm das klar wird, steht er zum ersten Male an einem

---

1) Frey 109, 50; Nelson 177; Thode 121:
Onde la tema, molto
Con la belta congiunta,
Di stranio cibo pasce il gran desire.

2) Frey 109, 92; Thode 112; Nelson 216:
I' 'l so, che 'l pruouo in la bella scultura,
C' all' opra il tempo e morte non tien fede.
Frey 85; Thode 114; Nelson 107:
Se po 'l tempo ingiurioso, aspro e uillano
La rompe o storce o del tucto dismembra,
La belta, che prim' era, si rimembra
E serba a miglior loco il piacer uano.

3) Frey, Briefe S. 308.

4) Frey 128; Thode 221; Nelson 249:
S' un ardente desir mortal bellezza
Ferma del tucto, non discese insieme
Dal ciel con l' alma; è dunche umana uoglia.

Abgrund. Ein erschütternder Klagesang entströmt seinem Munde[1]:

„Was entsteht, verfällt dem Tode
In der Flucht der Zeit, die Sonne
Läßt kein einzig Ding am Leben.
Was uns freut und was uns schmerzet,
Es vergeht wie Geist und Rede.
Und die uns vorangegangen,
Schatten sind sie, Rauch im Winde."

Und weiter heißt es:

„Einstmals waren uns're Augen
Lichterfüllt in jedem Winkel,
Jetzund leer und schwarz, voll Grauen:
Also bringt die Zeit es mit sich."

Das heiße Ringen des Künstlers um den Sinn des Höchsten, das er in dieser Welt kannte, das ihn immer wieder entflammte, wo es ihm entgegenleuchtete, das er unermüdlich in neuen Gestalten zu formen versucht hat, das Ringen des Künstlers um den Sinn der Schönheit hat, gerade auf dem von Plato vorgezeichneten Wege, zu einem großen Entsetzen geführt. In ihm werden Worte lebendig, die einst vor Jahren in Florenz an sein Ohr gedrungen, Worte Savonarolas. Er geht heim und malt an die Wand

---

1) Frey 136; Thode 62; Nelson 257:
Chiunche nascie a morte arriua
Nel fuggir del tempo, e 'l sole
Niuna cosa lascia uiua.
Mancha il dolcie e quel che dole
E gl' ingiegni e le parole,
E le nostre antiche prole
Al sole ombre, al uento un fumo ....

.... Gia fur gli ochi nostri interi
Con la luce in ogni specho;
Or son uoti, orrendi e neri,
E cio porta il tempo secho.

seines Treppenhauses ein Totengerippe, das einen Sarg auf seinen Schultern trägt. Darunter setzt er die Worte:

„Euch sag ich, die der Welt ihr preisgegeben
Zugleich den Leib, die Seele und den Geist:
Nur dieser dunkle Sarg ist euer Teil."[1]

Jetzt wird das, was er bisher als Schönheit verehrt, einem Werturteil unterstellt, das von der Frage ausgeht: Haben wir es hier mit Leben oder Tod zu tun? „Mach' mir verhaßt den falschen Wert der Welt und was als ihre Schönheit ich verehre, auf daß ich Leben vor dem Tod mir sich're!"[2] So lautet jetzt sein Gebet. Der ästhetische Idealismus war ein Irrweg, der nicht zu wirklichem Lebenssinn führte. Aber ist damit nicht die Schönheit als Aufgabe und die Kunst überhaupt hinfällig geworden? Soweit sie ihr Ziel in sich selbst sucht, zweifellos. Das ist schon hier entschieden. Aber gilt das nicht auch von der „religiösen Kunst" schlechthin? Die Frage erhebt sich, ob unter das vernichtende Urteil auch jenes Ringen um einen Schönheitsbegriff fällt, der aus dem Christentum abgeleitet ist, so wie es uns bei der Betrachtung der Pietà entgegentrat. Condivi schließt die Erörterungen über dies Kunstwerk ab mit der Bemerkung, die ganze Haltung, die hier zutage trete, sei „an anderen vielleicht erstaunlich, nicht aber an ihm, den Gott und die Natura gebildet haben, nicht nur um mit der Hand Einzigartiges zu schaffen, sondern der auch jedes göttlichen Gedankens fähig ist."[3]

---

1) Frey 137; Thode 61; Nelson 258:
Io dico a uoi, ch' al mondo auete dato
L' anima e 'l corpo e lo spirto 'nsieme:
In questa cassa oscura è 'l uostro lato.

2) Frey 150; Thode 246; Nelson 271:
Mectimi in odio quante 'l mondo uale,
E quante suo bellezze onoro e colo,
C' anzi morte caparri ecterna uita.

3) Condivi 14, 10; 46 Frey: „marauigliosa forse in altri, in lui non gia, il quale Iddio et la natura ha formato non sola-

Hier tut sich eine neue Möglichkeit auf. Aber sie nimmt das Gesetz ihres Schaffens, wie die Kraft dazu, nicht aus dieser Welt, sondern aus „göttlicher Wirkung und Hilfe". An diesem Punkte wird zu gegebener Zeit wieder einzusetzen sein[1].

Die Liebe als Lebenssinn: der Irrweg der Mystik.

Fürerst gilt es, den anderen Wegen nachzugehen, auf denen Michelangelo die Möglichkeiten eines in sich vollendeten Menschentumes zu erschöpfen versucht hat. Jenes Streben, in der Schönheit den Sinn des Lebens zu finden, steht in engstem Zusammenhang mit einem zweiten großen Lebensgebiet, das in seiner Tiefe auszukosten der Künstler gerungen hat. Der platonische Begriff des Eros bildet das Bindeglied zwischen dem rein künstlerischen Verlangen nach Schönheit überhaupt und der Bindung dieser Sehnsucht an einen Menschen. Auch im Leben Michelangelos hat die Liebe eine große Rolle gespielt. Er, der an allem Schönen seine Freude hatte, er, dessen Blut so leidenschaftlich in seinen Adern rann, er mußte immer wieder gepackt werden von den Schauern heißen Liebesverlangens. Freilich ist ihm nie sinnliches Genießen als Glück zuteil geworden, wie es einen Raffael berauscht hat[2]. Stärker als auf irgendeinem anderen Lebensgebiete äußert sich hier von vornherein die Tragik, unter der er stand. Gerade die Unerfülltheit und Unerfüllbarkeit seines Begehrens gibt dem, was er erlebt, die Eigenart. Von vornherein ist ihm Liebe Leiden gewesen. Wie hätte das Mäd-

---

mente ad operar unico di mano, ma degno subietto anchora di qualunche diuinissimo concetto . . ."

1) Vgl. S. 117 ff.

2) Vergleiche die vier erhaltenen Sonette Raffaels, die ein einziger Jubel über das Glück einer Liebesnacht sind: Hermann Harrys, Michelangelos und Raffaels Gedichte [2] (Halle 1906).

chen beschaffen sein müssen, das man sich neben diesem Manne denken könnte, der dämonisch war bis in die Gestaltung seines Alltagslebens hinein, der keine Rast noch Ruhe kannte, der oft keine Zeit zum Essen und keine Zeit zum Schlafen hatte, dem man bisweilen Stiefel, die er wochenlang angehabt, mit Fetzen der Haut von den Füßen ziehen mußte? Er, dessen glutvolle Leidenschaft verzehrte, was sich ihm nahte. Der keinen Schüler hat in seiner Nähe dulden können. Er spürte die Unerfüllbarkeit seines Verlangens und doch auch immer wieder das Feuer, das in ihm brannte. Noch verhältnismäßig jung, seufzt er einmal: „Von einem lieblich wundersamen Wesen, aus einem Quell der Liebe stammt mein Leiden“[1]. Und sehr viel später stöhnt er erschrocken auf über Liebe, die ihm „so stark noch so spät“ zuteil wird[2]. Sein ureigenstes Wesen, das an keinem äußerlichen Genuß Gefallen finden konnte, das sich keinen Augenblick für Wertloses von seiner kostbaren Zeit nehmen ließ, wie der sittliche Ernst, mit dem er sich in die Gedanken Platos eingelebt hatte, hielten ihn gleichermaßen vom körperlichen Sinnengenuß zurück. Er nahm es unerbittlich streng mit dem Gegensatz zwischen dem Eros, der vom Himmel stammt und zum Himmel strebt, und jeder Hingabe an das Reinsinnliche, der sinnenhaften Fesselung an Frauenschönheit[3]. Auch das hat er

---

1) Frey 21; Nelson 19:
D’un ogetto leggiadro e pellegrino,
D’un fonte di pieta nascie ’l mie male.

2) Frey 109, 81; Nelson 205; Thode 164:
Si tal merce spauenta
Tuo pieta tardi e forte,
C’al corpo è morte e al dilecto stratio.

3) Frey 109, 66; Thode 157; Nelson 195;
Perche ’l mezzo di me, che dal ciel uiene,
A quel con gran desir ritorna e uola,
Restando in una sola
Di belta donna e giaccio ardendo in lei,

— nicht nur einmal — empfunden[1], so sehr, daß es einen starken Gegensatz in sein Leben zu bringen vermochte, ja, daß er einmal bereit ist, um einer geliebten Frau willen die Seligkeit im Himmel zu opfern, wenn sie ihm nur ganz gehören wollte[2]. Aber das ist nur eine vorübergehende Stimmung. Ob süß die Sinnenfreude scheint, er hält sie doch für schlecht und bitter[3]. Im Sündenfall der Sixtinadecke hat er das Weib gemalt in aller Pracht des Sinnenreizes zwischen dem Mann und der Schlange — den Anfang aller Sünde[4]. Aber unmittelbar daneben ist ein anderes Bild: die Frau zwischen dem Manne und Gott, im Augenblick ihres Geschaffenwerdens schon anbetend, sich dem Höchsten zuneigend[5]. Damit schauen wir die andere Seite

In duo parte mi tiene
Contrarie, si che l'una all'altra inuola
Il ben, che non diuiso auer deurei.

1) Man sehe das ganz echte Liebesgedicht an die Bolognesерin, aus der Zeit seines Aufenthaltes dort 1507—08: Frey n. 7, Nelson 7, Thode 26, und andere aus der Frühzeit, aber auch diejenigen, die er während seiner Freundschaft mit Vittoria Colonna einer donna bella e crudele gewidmet hat (Frey 109, 1. 3. 9 u. a.). Und auch das war noch nicht seine letzte Liebe.

2) Frey 109, 66. 69. 70; Nelson 195; Thode 157:

Ma se gia ma' costei
Cangia 'l suo stile, e c'a l'un mezzo manchi
Il ciel, quel mentre c'a le' grato sia,
E mie si sparsi e stanchi
Pensier fien tucti in quella donna mia.
E se lor che m'è pia,
L'alma il ciel caccia, almen quel tempo spero
Non piu mezz'esser, ma suo tucto intero.

3) Frey 109, 51. 52; Thode 91; Nelson 178:

Non sempre a tucti è si pregiato e caro
Quel che 'l senso contenta,
Ch'un sol non sia che 'l senta,
Se ben par dolce, pessimo e amaro.

4) Kl. d. K. 26; gute Wiedergabe: Sauerlandt 46; Mackowsky neben S. 94.

5) Kl. d. K. 27; Sauerlandt 44.

im Wesen des Weiblichen und seiner Bedeutung für den Mann, wie sie noch schöner geschildert ist auf dem großen Bilde der Beseelung des ersten Menschen. In dem Augenblicke, da Gott seinen Arm nach Adam ausstreckt, birgt er im anderen ein zartes Wesen, das seinen keuschen und doch sehnsüchtigen Blick dem Manne entgegensendet. Es ist die Frau, „ein unentweihter Gottgedanke“[1]. Wo das Weib so zwischen dem Manne und der Gottheit steht, da bekommt die Liebe einen neuen, höheren Sinn. Der andere Mensch mit seinen schönen Zügen, denen „des Herzens Herrlichkeit“[2] entsprechen muß, befreit den Liebenden von sich selbst und führt sein Streben zum höchsten Ziel, zu Gott[3]:

„Du hebst mich über mich
So hoch, Geliebte, fort,
Daß mir dafür das Wort,
Ja der Begriff fehlt,
Bin ja nicht mehr ich.“[4]

So redet Michelangelo zu der großen Frau, die für ein paar Jahre in diesem edelsten Sinne einen hellen Licht-

---

1) Kl. d. K. 28; Sauerlandt 43; vgl. Konrad Ferdinand Meyer, „Die Jungfrau“.

2) Frey 36, Zeile 21 f; Nelson 34:
Una nuoua nel mondo alta beltate
Come la tuo non a 'ltrimenti il core.

3) Frey 109, 5; Thode 179; Nelson 135:
S'egl'è, che 'l buon desio
Porti dal mondo a Dio
Alchuna cosa bella,
Sol la mie donna è quella,
A chi ha gli ochi fattj com'ho io.

4) Frey 109, 62; Nelson 188; Thode 188:
Tanto sopra me stesso
Mi fai, Donna, salire,
Che non ch'i 'l possa dire,
No 'l so pensar, perch'io non son piu desso.

glanz über sein Leben ausgegossen hat, zu Vittoria Colonna. Immer wieder wirkt erschütternd in der Reinheit des Empfindens, in der Zartheit, deren dieser wilde, unzugängliche Mann fähig war, jene Äußerung, die uns Condivi überliefert hat, „nichts tue ihm so leid, als daß er, wie er sie bei ihrem Scheiden aus diesem Leben noch einmal zu sehen ging, ihr nicht auch die Stirne oder das Gesicht geküßt habe, gleich wie er ihr die Hand geküßt“[1]. Es war ihm heiliger Ernst, wenn er ihr einmal schrieb: „Ein Höh'rer ist der Herr, der all mein Leben legt in Deine Augen“[2]. Der geliebte Mensch wird das voll wirklich erschaute, lebendig verbürgte höchste Lebensziel und so ein Zwischenglied zwischen dem Menschen und der Vollkommenheit, eine Offenbarung. Diese Liebe streift freilich jeden geschlechtlichen Zug ab[3], obwohl der Körper das Organ bleibt, in dem sich alles Innere spiegelt, so daß es wirksam wird von Mensch zu Mensch. Ebensogut wie an Vittoria kann Michelangelo seine Gedichte dieser Liebe voll auch an den schönen Edelmann Tommaso Cavalieri richten[4]. Jetzt ist unzweideutig, in welcher Schärfe der Gegensatz zwischen irdischer und himmlischer Liebe empfunden wird. Und

1) Condivi 55, 2; 202 Frey: . . . che mi ricordo di sentirlo dire, che d'altro non si doleua se non, che, quando l'andò à vedere nel passar di questa vita, non cosi le bascio la fronte ò la faccia, come bascio la mano.“

2) Frey 109, 13; Thode 183; Nelson 142:
Piu alto è quel Signore
Che ne tu'ochi la mia uita ha posta.

3) Frey 91; Thode 84; Nelson 113:
L'amor di quel ch'i'parlo in alto aspira,
Donna, è disimil troppo; e mal conuiensi
Arder di quella al cor saggio e uerile.

4) Frey 64; Thode 80; Nelson 68;
Veggio nel tuo bel uiso, Signior mio,
Quel che narrar mal puossi in questa uita.
L'anima, della carne ancor uestita,
Con esso è gia piu uolte asciesa a Dio.

die Freundschaft zu dem Manne, die über dreißig Jahre bis in den Tod des Meisters hinein gewährt hat, liegt ebenso eindeutig auf der geistigen Seite wie die ehrerbietige Liebe zu der Frau, die ihm nie gehört hat. Wieder ist hier ein Höhepunkt menschlichen Empfindens, menschlicher Lebenshaltung erreicht. Und wieder taucht in diesem Augenblick für Michelangelo die Frage nach Zeit und Ewigkeit auf. Wieder kämpft er um die Überwindung der Vergänglichkeit:

„Ich achte: Dem, der wahrhaft lebt, befriedigt
Nichts Sterbliches die Sehnsucht, in der Zeit nicht,
D'rin alles altert, suchet er das Ew'ge."[1]

Es gibt nur einen Weg, auf dem man in der Richtung dieses Gedankenganges weiterstreben kann, um zu dem ersehnten Ziel zu kommen: Man muß das Glück, das dem Menschen in dieser Welt aus den Augen des geliebten Wesens entgegenstrahlt, Frieden, Ruhe, Heil bringend in dem völlig sich hingebenden Aufgehen in ihm[2], in die Ewigkeit hineindenken. Man muß das eigene Gefühl verstehen als Widerspiegelung eines göttlichen, unzerstörbaren Seins, mit dem wir schon Gemeinschaft haben, weil es in unserem Sein widerstrahlt. Man muß das Streben nach dem Höheren als unaufhörlich denken, weil es sinnlos wäre ohne vollendetes, unvergängliches Ziel. Man muß das „Irrationale" verstehen als das Jenseitige, zu dem wir uns aufschwingen können schon in dieser Welt, um so hier schon eingehen zu können in eine höhere. Das ist der Weg aller Mystik. Und in der Tat finden wir in Michelangelos

1) Frey 79; Thode 83; Nelson 95:
Io dico, ch' à chi uiue quel che muore
Quetar non puo disir, ne par s' aspetti
L' eterno al tempo, oue altri cangia il pelo.

2) Frey 46; Thode 70; Nelson 47:
Ma perche piu dolermi, po' ch' i' ueggio
Negli ochi di quest' angelo lieto e solo
Mie pace, mie riposo e mie salute?

Gedichten — aus platonischen und christlichen Gedanken seltsam gemischt, wie so manches Mal in der Kirchengeschichte — eine ganze Reihe von Ausdrücken, welche der Sprache der Mystik angehören. Als höchster Sinn des Eros, der hier schon das Göttliche in Menschengestalt sucht, wird es hingestellt, daß er die Seele befähige, sich dorthin aufzuschwingen, wo die Zeit nicht herrscht, zur contemplatio Dei[1]. Statt der Erde gilt es, Gott zu genießen[2]. Ja beides wird miteinander verbunden[3]. Selbst das Bild von der Seele als der Braut Gottes findet sich, um den höchsten Grad des Gottfühlens auszudrücken[4]. Michelangelo ist diesen ganzen Weg der Mystik mitgegangen. Und wenn überhaupt jemand, so wird er ihn ernst genommen haben. Und doch! An ein wirklich ruhespendendes Ziel ist Michelangelo auch durch die höchste Steigerung der mystischen Liebe nicht gekommen. Denn er täuschte sich nicht darüber, daß sie auch in dieser höchsten Steigerung noch sein Werk sei. Es blieb ein Stachel in seiner Seele, die bange Frage: Kann menschliche Liebe je den Tod überwinden?[5]. Unter dem Einfluß Vitto-

1) Frey 59; Thode 75; Nelson 63:
Beata l'alma, oue non corre tempo,
Per te s'è fatta a chontemplare Dio.

2) Frey 73, 14; Thode 14, XIV; Nelson 80:
. . . Quante men ual fruir la terra che Dio.
Frey 109, 12; Nelson 141; Thode 182:
. . . a fruir quel Signiore . . .

3) Frey 109, 55; Nelson 181; Thode 148:
Beato a doppio allora
Sare' a godere i' sol nel diuin coro
Quel Dio che 'n cielo e quel che 'n terra adoro.

4) Frey 140; Thode 241; Nelson 261:
Manda 'l predicto lume, a noi uenturo,
Alla tuo bella sposa, accio ch' io arda,
Il cor senz' alcun dubbio e te sol senta.

5) Frey 109, 25; Thode 136; Nelson 153:
Che doue è morte, non s' apressa amore.

rias mochte er sich wohl zeitweilig zu so kühnem Hoffen aufgeschwungen haben. Aber als die Markgräfin gestorben, als ihm der Himmel des großen Feuers Glanz entführte, an dem er sich entzündet hatte, blieb glimmend, eine Kohle, er zurück[1]. Dann mochten wohl die Gedanken wieder kommen, die ihn früher schon gequält und die er mühsam zurückgedrängt, die ihn damals hatten aufschreien lassen: „Vergöttert hab ich mein irdisch Teil: Unselger Zustand!“[2] Und neues Ringen mußte beginnen.

Das Werk als Lebenssinn: der Zusammenbruch des Tatmenschentums.

Entscheidend für Michelangelos endgültige Stellung zur Welt und zu Gott ist eine dritte Seite seines Wesens geworden. Nicht der sich nach Schönheit sehnende und nicht der liebende Michelangelo ist vor die allerschwersten Fragen gestellt worden, sondern der schaffende. Denn da handelte es sich um den Sinn seines tätigen Ringens selbst und damit um seinen Lebensnerv. Denn der Künstler lebte von seinem Schaffensdrang. Es gab keinen Augenblick der Ruhe für ihn. Seine Briefe zeugen an vielen Stellen von der quälenden Rastlosigkeit, mit der er arbeitete[3]. Als Condivi in den fünfziger Jahren sein Buch

---

1) Frey 102; Thode 204; Nelson 124:
Ma po' che del gran foco lo splendore,
Che m'ardeua e nutriua, il ciel m'inuola,
Un carbon resto acceso e ricoperto.

2) Frey 25; Thode 231; Nelson 23:
Serua mie liberta, mortal mie diuo
A me s'è facto. O infelice stato!

3) Nur zwei Beispiele: Am 17. Okt. 1509 heißt es (Frey, Briefe S. 66): „Ich lebe hier in großer Sorge und unter den größten körperlichen Anstrengungen .... und habe nicht soviel Zeit, um das Notwendige essen zu können.“ Im Oktober 1542 schreibt er in einer Stunde bangen Unmutes, die seine ganze innere Erregung zeigt (Frey, Briefe S. 161): „Malerei und

schrieb, sagte er voraus, daß „der nämliche Tag zugleich das Ende seines Lebens und seiner Arbeit“ sein würde, so wie er „von Kindheit an ein Arbeitsmensch gewesen.“[1] Er hat Recht behalten. Zu verwundern ist es freilich nicht, daß der Mann, in dessen Geist ein ungeheurer Entwurf den anderen jagte, keine Zeit hatte, müde zu sein. Er selbst hat davon gesprochen, wie leicht es einem Künstler so gehen könne, daß er anderer Menschen Bildnisse nach seinem eigenen forme[2], und so dürfen wir wohl mit Recht seine größten Menschenschöpfungen mit seinem eigenen Wesen in Zusammenhang bringen. Schon der David zittert vor innerer Spannung, die zur Tat drängt[3]. Im Propheten Ezechiel der Sixtinadecke hat sich Michelangelo vielleicht am gewaltigsten selbst gezeichnet[4]. So mag er manchmal vor seinen Werken gesessen haben. So mag er aufgefahren sein, wenn ihn beim Lesen in den Blättern der Bibel die Gesichte überkamen, die unter seiner Hand Gestalt werden wollten. Im Moses aber, diesem Urbild des Renaissancemenschentums, steckt nicht nur Julius II., sondern ein gut Stück von Michelangelo selbst, eben das, was er mit dem großen Papst gemein hatte und was die beiden immer wieder einander suchen und aufeinander prallen ließ. Wenn diese Menschendarstellungen noch nicht

---

Skulptur, Arbeiten und Treuehalten haben mich ruiniert, und ständig wird aus Schlechtem noch Schlechteres. Besser für mich wäre gewesen, ich hätte in meiner Jugend Schwefelhölzer zu machen gelernt; alsdann befände ich mich nicht in solcher Aufregung.“

1) Condivi 48; 176 Frey, „Non dubito, che non sia per esser quel medesimo di fine della vita sua et delle fatiche“. S. 178: „E stato Michelagnolo fin da fanciullo huomo di molta fatica.“

2) Frey 109, 53; Thode 111; Nelson 179:

S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli
Talor l'immagin d'ogni altri a se stesso . . . . .

3) Kl. d. K. 12; Sauerlandt 7; Mackowsky neben S. 42.

4) Kl. d. K. 37; Sauerlandt 63.

genügten, um zu beweisen, daß Taten tun der Sinn von Michelangelos Leben war, wir würden es verstehen, wenn wir versuchten, aus den großen Mittelbildern der Sixtinadecke seinen Gottesbegriff zu erschließen. Nie ist der Schöpfergott, der Sonne und Mond ihren Platz am Himmel weist, gewaltiger dargestellt worden[1]. Nie hat ein Mensch das Jesuswort im Johannesevangelium tiefer verstanden: „Mein Vater wirket bis hieher und ich wirke auch“[2]. Der scholastischen Frage, warum Gott die Welt erschaffen, wird hier die Antwort entgegengeschleudert: Weil Gottes Wesen Schaffen ist. Selbst der Segnende ist ein tätiger Gott[3]. Darum heißt für Michelangelo auch Mensch sein: Tätig sein, Wirken, Schaffen. Er meißelt und malt aus einem unwiderstehlichen Drang seiner Seele heraus: „Mißfiel' dem Himmel leidenschaftlich Streben, wozu hätt' Gott die Welt geschaffen dann?“[4]. Er fühlt den Zwang zur Arbeit als eine göttliche Bestimmung in sich. Wenn es tausend äußere Hemmnisse gibt, er muß, er muß wirken. „In solcher Knechtschaft und so voll Verdruß, mit falschem Plan, in dieser Seelennot ist Göttliches zu meißeln mir bestimmt“[5]. In atemlosem Tatendrange erstickt er alle anderen Gedanken und Gefühle. „Denn kein Verlust kommt gleich verlor'ner Zeit“[6]. Dies Wort hat ihn sein Leben

---

1) Kl. d. K. 30; Sauerlandt 39; Mackowsky neben S. 84.
2) Joh. 5, 17.
3) Kl. d. K. 29; Sauerlandt 40; Mackowsky neben S. 86.
4) Frey 109, 101; Nelson 225; Thode 94:
Che s' ogni nostro afecto al ciel dispiace,
A che fin facto arebbe il mondo Iddio?
5) Frey 144; Nelson 265; Thode 99:
Con tanta seruitu, con tanto tedio
E con falsi concecti e gran periglio
Dell' alma a sculpir qui cose diuine.
6) Frey 49 Zeile 11; Nelson 50; Thode 52:
Che non è danno pari al tempo perso.

lang begleitet und es hat genügt, dies Leben zu einem einzigen großen Ringen mit Tag und Nacht, mit dem spröden Stoff, mit tausend Widerständen, mit seinen eigenen Plänen zu gestalten. Aber tragisch wird dieses Ringen erst in dem Augenblick, wo er erkennt, daß es nicht zur Steigerung des Lebens, sondern zum Tode führt. Das Scheitern seiner eigenen größten Gedanken gab den Anlaß zu dieser Erfahrung. Wie Ungeheures hat Michelangelo geplant, und bis auf die Decke in der Sixtinischen Kapelle, die er widerwillig schuf, ist keiner seiner großen Entwürfe vollendet worden. Dem Papst Julius wollte er ein Grabmal errichten, wie es die Welt noch nicht gesehen, mit vierzig überlebensgroßen Standbildern. Jahrzehntelang hat er immer neue Ansätze unternommen. Drei ganze Gestalten sind vollendet worden und stehen in unglückseligem Rahmen, den Stümper errichtet haben. Drei volle Jahre hat er Steine gebrochen für die Fassade von San Lorenzo in Florenz und ist nicht einmal dazu gekommen, den Bau auch nur zu beginnen. In der Sakristei der Medici steht nur ein Teil der Grabmäler, die dort geplant waren. Keinen seiner baukünstlerischen Entwürfe, weder die Bibliotheca Laurentiana noch das Kapitol noch die Peterskirche, hat er vollendet gesehen. Das hat sich als immer bitterere Qual auf sein Leben gesenkt. Als tödliches Gefühl empfindet er dies Versagen. Und es weitet sich ihm zu einer grundsätzlichen Erkenntnis, die ihn im Tiefsten erschüttern mußte. Plötzlich fühlt er riesengroß die Grenzen allen menschlichen Schaffens, über die er glaubte, sich hinwegsetzen zu können. Und nun, da er zurückschaut auf sein langes Leben, geht ihm erschreckend auf, daß gerade das, was seinen tiefsten Inhalt bildete, was es so qualvoll gestaltet und doch zugleich so hoch hinausgehoben hat über alle Menschen-

Frey 156; Thode 252; Nelson 277:

. . . . . e che ragion mi chiede
De giorni persi, onde non è riparo . . . .

schicksale seiner Zeit, daß selbst das nicht frei war von Irrtum und Sünde, weil es ein Mißachten der Grenze zwischen Mensch und Gott bedeutete. Was er gewollt, zerbricht in dieser tragischsten Stunde seines Lebens, da er die Verse schreibt:

„Schon naht auf sturmdurchwühltem Meer mein Leben
Dem großen Hafen sich in schwankem Kahn,
Um Rechenschaft am Ende seiner Bahn
Vom guten und vom schlechten Tun zu geben.
Zum Abgott und zum Herrscher mir gegeben
Hat schmeichelnd Phantasie die Kunst: Dem Wahn,
Nun seh' ich's, ward durch sie ich untertan,
Leid schafft der Mensch sich durch sein eignes Streben."[1]

Und nun kommt die Wendung:

„Jetzt stillt nicht Malen und nicht Meißeln mehr
Die Seele; Liebe sucht sie nur bei Gott,
Der uns vom Kreuz die off'nen Arme beut."

Wenn alles Streben und Ringen bisher nur ein Hemmnis gewesen war, das sich als menschliche Überhebung

---

1) Frey 147; Nelson 268; Thode 244:

Giunto è gia 'l corso della uita mia
Con tempestoso mar per fragil barca
Al comun porto, ou' a render si uarca
Conto e ragion d' ogni opra trista e pia.
Onde l' affectuosa fantasia,
Che l' arte mi fece idol' e monarca,
Conosco or ben, com' era d' error carca,
E quel c' a mal suo grado ognuom desia.
Gli amorosi pensier, gia uani e lieti,
Che fièn' or, s' a duo morte m' auicino?
D' una so 'l certo, e l' altra mi minaccia.

Ne pinger ne scolpir fie piu che quieti
L' anima, uolta a quell' amor diuino
C' aperse a prender noi 'n croce le braccia.

zwischen den Künstler und seinen Gott gestellt hatte, so gab es nur noch eine Rettung: Nicht mehr vom eigenen Tun, sondern von dem Gottes das Heil zu erwarten.

Bis der stolze Schöpfergeist des Buonarroti sich zu solcher Einsicht durchrang, bedurfte es aber noch einer letzten Erfahrung. Hatte sein künstlerisches Schaffen ihn in einen Wahn geführt, so mußte er zuletzt erkennen, daß nicht nur die von Gott geschenkte Lebensaufgabe, seine Kunst, sondern selbst die von Gott befohlene, das sittliche Ringen des Menschen, nicht weiter führt als bis zur Erkenntnis der menschlichen Begrenztheit, der Abhängigkeit des Menschen von Gott selbst darin.

Sittlichkeit und Gericht.

Wie Michelangelo das Verhältnis von Mensch und Gott verstand, hat er in der Beseelung Adams in der Sixtinischen Kapelle ausgedrückt[1]. Der Mensch ist seinem Wesen nach von Gott getrennt. Aber beide streben aufeinander zu. Auch der Mensch hat die Kraft, seinen Arm der Gottheit entgegenzustrecken, wenn er ihn auch mühsam stützen muß und wenn auch seine Bewegung kraftlos und schwächlich erscheint gegenüber der zielbewußten Sicherheit, mit der Gott seine Hand auf Adam zufahren läßt. Die beiden Fingerspitzen berühren sich nicht. Sie kommen einander nah genug, daß der Gottesfunke beseelend überspringen kann auf den Menschen. Aber der Abstand bleibt und damit bleibt die Spannung. Der Mensch ist ein unter eigener Verantwortung handelndes Wesen mit seiner Freiheit im Tun. Diese Freiheit nützt der Mensch zur Sünde[2]. Das Gute wissend, mißbraucht er sie zum Bösen, wie Michelangelo

1) Kl. d. K. 28; Sauerlandt 41, 42, 43. Kopf Adams: Mackowsky neben S. 88. In diesen Kopf hat Michelangelo seine ganze Auffassung vom Wesen des Menschentums in seinem Verhältnis zum Ewigen hineingelegt.

2) Kl. d. K. 26; Sauerlandt 45—47.

einmal von sich selbst bekennt[1]. Die Welt wird schlecht. Das Licht verlöscht und mit ihm jeder Frohmut[2]. So schließt der Kreis der großen Sixtinagemälde mit dem Bilde der Vernichtung, der Sintflut[3]. Erschütternd, wie hier ein Mensch den anderen, nackt und bloß, in aussichtsloser Flucht zu retten sucht, wie dort die, welche eine letzte Zufluchtsstätte gefunden haben, im Verzweiflungskampf ums Dasein den anderen den Zutritt mit roher Gewalt verwehren. So ist in Michelangelo der Gedanke des Gerichtes, unter dem die Menschheit steht, immer stärker geworden. Und dieser Gedanke hat dann eine großartig-schauerliche Form angenommen in dem gewaltigen Altarbild der Sixtina, in dem er die Bewegtheit der Menschenleiber in hundertfacher Gestalt sich steigern ließ zu einem unheimlich drängenden Gewoge, um dann ein vernichtendes Jüngstes Gericht über sie abzuhalten[4]. Selbst vor dem heute entstellten Bilde überkommt uns ein jähes Erschrecken. So ist selten ein Mensch mit der Menschheit ins Gericht gegangen.

Wir ahnen, was in der Seele des Mannes, der dazu fähig war, der von sich selber sagte, daß er sich nur von dem nähre, was glühe und brenne, von dem lebe, davon

---

1) Frey 49 Schluß; Thode 52; Nelson 51:
L' etterna pena mia
Nel mal libero inteso oprato uero
Veggio, Signior, ne so quel ch' io mi spero.

2) Frey 157; Thode 253; Nelson 278:
Il mondo è cieco, e 'l tristo esempro ancora
Vince e sommergie ogni prefecta usanza.
Spent' è la luce e seco ogni baldanza.
Trionfa il falso, e l' uer non surgie fora.

3) Kl. d. K. 24; Sauerlandt 48, 49; Mackowsky neben S. 96.

4) Kl. d. K. 120—130; Sauerlandt 93—96; Mackowsky neben S. 246, 254, 256. Zur Einzeldeutung vergleiche L. L. Chapon, Le jugement dernier de Michel-Ange (Paris 1892). Wolfgang Kallab, Die Deutung von Michelangelos Jüngstem Gerichte. Festschrift für Wickhoff (Wien 1903) S. 138 ff.

die anderen sterben[1], vor sich gehen mußte, wenn er einmal Gerichtstag hielt über sein eigenes Ich. Er, der die ganze Größe seiner Leidenschaft kannte, wie sie wohl kein anderer Mensch in gleicher Stärke gefühlt in Schmerz und Glück[2], der darum aber auch die eigene Schwäche sich keinen Augenblick verhehlte. Er wußte, wie leicht er sich entflammen ließ. Er fühlte die hitzige Gier, die allzu große Lust, die in ihm brannte[3].

Es ist über jeden Zweifel erhaben, daß Michelangelo sittlich einer der reinsten und einer der besten Menschen im Rom der Renaissance gewesen ist. Wie ein Stück aus einer anderen Welt steht er inmitten all des Gemeinen, das um ihn entfesselt war. Was hat er allein an der Kurie beobachten müssen zwischen Alexander Borgia und Caraffa! Aber er ist unberührt hindurchgegangen. Seine Briefe geben in mannigfacher Form Zeugnis von der Rechtschaffenheit seines Denkens, von der Liebe, die ihn bei all seinem Handeln — oft gerade im Kleinsten — leitete. Ergreifend sind die Zeugnisse seiner inneren Haltung dem verehrten

---

1) Frey 51; Nelson 53; Thode 72:
E 'l mie cibo è sol quel c' arde e auuampa,
E di quel c' altri muor, conuien ch' i' uiua.

2) Frey 15; Thode 30; Nelson 14:
Dunche nel mie dolore
Non fu tristo uom più mai ....
..... Cosi po' nel diletto
Non fu ne fie di me nessun piu lieto ....

3) Frey 109, 94; Thode 102; Nelson 218:
Al cor di zolfo, a la carne di stoppa,
A l' ossa, che di secho legnio sieno,
A l' alma senza guida e senza freno,
Al desir pronto, a la uagezza troppa,
A la cieca ragion, debile e zoppa,
Al uiscio, a lacci, di che 'l mondo è pieno,
Non è gran marauiglia in un baleno
Arder nel primo foco, che s' intoppa.

Vater gegenüber, der es ihm manchmal nicht leicht machte[1], die immer erneuten Beweise der Hilfsbereitschaft, mit der er seinen Brüdern und seinem Neffen wieder und wieder zur Seite stand, auch wenn sie ihm mit Undank lohnten[2].

Und doch hat er das Gefühl, schwankend zwischen Tugend und Laster zu stehen. Die reinsten Menschen sind ja immer diejenigen, welche die große Frage der menschlichen Sündhaftigkeit am tiefsten zu erfassen vermögen, weil sie diese nicht in bezug auf die eine oder andere verfehlte Tat ihres Lebens sehen, sondern sie in ihrer Grundsätzlichkeit und Unbedingtheit erfahren. Wenn Michelangelo zurückschaut auf sein ganzes Leben, dann erkennt er gründlich „der Menschheit Elend und verfehltes Streben“[3]. So kommt er zu einem sehr ernsten Begriff vom Wesen der Sünde. Daß „Mittel ohne Zahl“ den Menschen nicht auf dem rechten Wege halten können,

---

1) Brief aus Rom aus dem Sommer 1509 (Frey, Briefe S. 61): „Ihr sollt dessen gewiß sein, daß alle Anstrengungen, die ich immer ausgestanden, nicht weniger für Euch als für mich selbst erfolgt sind; und was ich gekauft habe, das habe ich getan, damit es Euer sei, solange Ihr lebt; denn wenn Ihr nicht gewesen wäret, würde ich es nicht gekauft haben.“ Am 5. Sept. 1510 schreibt er (Frey, Briefe S. 69): „Beunruhigt Euch nicht, denn Gott hat uns nicht dazu geschaffen, daß wir uns gegenseitig in Stich ließen.“ Dazu das Gedicht auf des Vaters Tod: Frey 58; Thode 5; Nelson 60—62.

2) An seinen Bruder Giovansimone in Florenz 1509 (Frey, Briefe S. 64): „Wenn Du Dich bemühen willst, gut zu tun und Deinem Vater Achtung und Ehrfurcht zu bezeigen, so will ich Dir helfen wie den anderen und werde Euch in kurzer Zeit ein gutes Geschäft einrichten lassen.“ Die großzügige Unterstützung, die er den Brüdern und dem Neffen Lionardo zuteil werden ließ, bezeugt der Brief vom 9. Jan. 1546: Frey, Briefe S. 190 f.

3) Frey 109, 32; Nelson 159; Thode 236:

Mentre che 'l mie passato m'è presente,
Si come ogni or mi uiene,
O mondo falso, allor conosco bene
L'errore e 'l danno dell'umana gente ...

weiß er[1]. Er kennt die Sünde als eingewurzelte Gewohnheit[2]. Er kennt sie als Erblast, unter der jedes Menschenleben steht[3]. Er weiß, daß die tiefste Sünde des Menschen eben die Tatsache der Gottesferne ist[4]. Und diese Sünde kann der Mensch nicht überwinden. Nicht nur, weil der gute Wille nie lange währt, nicht stark genug ist[5], sondern — und damit kommt er zum tiefsten Gedanken — weil der Mensch ja, wenn man es ernst nimmt, überhaupt nicht will. „Ich möchte wollen, Herr, was ich nicht will", ruft er einmal in höchster Seelennot aus[6]. Darin liegt die tiefe Einsicht, daß in dem Augenblick, wo wir den Wunsch nach gutem Willen haben, eben dieser gute Wille noch nicht vorhanden ist, mithin schon eine Sünde vorliegt. Die Gottesliebe bleibt auf der Zunge und ist nicht im Herzen[7]. Ein Schleier, nein mehr: eine Mauer ist zwischen dem Menschen und Gott[8]. Sie gilt es zu zerbrechen. Aber

---

1) Frey 14; Thode 4; Nelson 13:
Mille rimedi inuan (?) l'anima tenta ....
2) Frey 155; Thode 251; Nelson 276:
Carico d'anni e di pechati pieno
E col trist' uso radicato e forte ....
3) Frey 48; Thode 232; Nelson 49:
..... Giusto per uo' si facci el mie peccato,
Di ch' i' pur naqqui, e tal fu 'l padre mio.
4) Ebenda. .....Se presso a morte e si lontan da Dio.
5) Frey 158; Nelson 279; Thode 254:
... Dache propio ualor nulla mi uale ...
... Che con piu tempo il buon uoler men dura.
6) Frey 140; Thode 241; Nelson 261:
Vorrei uoler, Signior, quel ch'io non uoglio.
7) Ebenda:
I' t'amo con la lingua e poi mi doglio,
Ch'amor non giungie al cor; ne so be', onde
Apra l'uscio alla gratia, che s' infonde
Nel cor, che scacci ogni spietato orgoglio.
8) Ebenda:
Squarcia 'l uel tu, Signior! Rompi quel muro
Che con la suo durezza ne ritarda
Il sol della tuo luce, al mondo spenta!

eben das vermag der Mensch nicht. Das Gaukelspiel der Welt, in dem er sich erschöpft, wächst letztlich aus der Eigenliebe[1]. Es nimmt dem Menschen die Zeit, die Gott ihm gab, sein Wesen zu ergründen; es läßt den Gedanken an die göttliche Gnade zurücktreten, der allein retten kann, und damit bereitet es erst recht der Sünde den Boden[2].

Die Erkenntnis der Endlichkeit allen Menschentums.

Man hat Michelangelo Buonarroti in die Reihe der großen Tragiker, eines Aischylos, eines Sophokles, eines Shakespeare gestellt. Man hat das mit Recht getan, wenn man das Tragische bezeichnet als „eine metaphysische Kategorie, gegründet in jenen Kampf zwischen Chaos und Kosmos, dessen Rhythmus durch das Weltwesen geht. So hat sich auch die kleine Welt, der Mensch, unablässig zu wehren gegen das Unheimliche, das Zerstörende, das immer wieder gebändigt und zurückgedämmt immer wieder über uns hereinzubrechen droht. Und dieser Kampfesraum ist gleichsam der geometrische Ort für das, was man im menschlichen Leben Tragik nennt“[3]. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Michelangelo an diesem Ort gestanden hat. Er hat Tragik nicht nur erdichtet, sondern selbst erlebt bis in die Tiefen seines Denkens hinein, und hat an Größe seines Wollens keinem der großen tragischen Helden der Dichtkunst nachgestanden. Mehr noch: Er ist sich dieser

---

1) Frey 150; Thode 246; Nelson 271:
. . . e pur crescie 'l desio,
Che da te sia dal propio amor disciolto.

2) Ebenda:
Le fauole del mondo m' anno tolto
Il tempo, dato a contemplare Idio,
Ne sol le gratie suo poste in oblio,
Ma con lor piu che senza a pechar uolto.

3) Paul Friedländer in: Die Antike I (1925) 5 f.

ganzen Erfahrung, von der die Geschichte seines Lebens auf jedem Blatt zeugt, auch voll bewußt gewesen. Er hat um ein vollendetes Menschentum gekämpft wie wenige, bis zuletzt hoffend, daß sich ihm dessen Sinn erschlösse.

„All meine Wahngedanken, die unzähl'gen,
Sie sollten in des Lebens letzten Jahren
In einem einz'gen aufgeh'n, der mir Führer
Zu ew'gen heit'ren Himmelstagen sei"[1].

Aber auch das war ein Wahn. Der große Mensch und Künstler fühlt seine ganze Kleinheit, fühlt sich als das niedrigste der Geschöpfe. „So hoch das Streben, ach, so schwach die Kraft"[2]. Wieder tritt der Zusammenhang zwischen allem künstlerischen Wollen und der Erdgebundenheit des Stoffs in das helle Bewußtsein. Es gibt keinen, der sich in die Klarheit erheben ließe, in der er das Ewige zu fassen vermöchte, also selbst ewig — nicht nur im zeitlichen Sinne, sondern als Vollkommenheit — zu werden vermöchte. Alle aus dem Wesen des Menschen als irdischer Erscheinung gewonnenen Möglichkeiten werden als unvollkommen erkannt, unterliegen dem Urteil, das durch ihre Vergänglichkeit über sie ausgesprochen ist. Wenn Michelangelo 1555 an Vasari schreibt: „Kein Gedanke existiert in mir, in dem nicht der Tod sich eingemeißelt fände", so ist das nicht der Ausdruck mißmutiger Stimmung eines die Beschwerden des Alters Empfindenden, sondern eine grundsätzliche Er-

1) Frey 148; Thode 245; Nelson 269:
Gl' infiniti pensier mie, d' error pieni,
Ne gl' ultim' anni della uita mia
Ristringer si dourien 'n un sol che sia
Guida agli ecterni suo giorni sereni.

2) Frey 151; Thode 248; Nelson 272:
Non è più bassa o uil cosa terrena
Che quel che senza te mi sento e sono,
Onde al' alto desir chiede perdono
La debil' mie propia e stancha lena.

kenntnis von einer unerhörten Klarheit und Unerbittlichkeit des Denkens[1]. Hier ist die Einsicht in das innerste Wesen des Tragischen, das nicht da erscheint, wo ein großer Mensch an den Hemmungen seiner Zeit, seiner Verhältnisse, seines eigenen Wesens zugrunde geht, sondern erst da, wo die Gewißheit groß wird, daß alles Menschentum, auch das größte, immer und allezeit am Unbedingten und Ewigen zerbrechen muß. Was die Wissenschaft nur in nüchternen Worten festlegen kann, das hat der Geist des Dichters zu innerst erfühlt, wenn Rilke schreibt[2]:

„Das waren Tage Michelangelos,
von denen ich in fremden Büchern las.
Das war der Mann, der über einem Maß,
gigantengroß,
die Unermeßlichkeit vergaß.

Das war der Mann, der immer wiederkehrt,
wenn eine Zeit noch einmal ihren Wert,
da sie sich enden will, zusammenfaßt.
Da hebt noch einer ihre ganze Last
und wirft sie in den Abgrund seiner Brust.
Die vor ihm hatten Leid und Lust;
er aber fühlt nur noch des Lebens Masse
und daß er alles wie ein Ding umfasse, —
nur Gott bleibt über seinem Willen weit:
Da liebt er ihn mit seinem hohen Hasse
für diese Unerreichbarkeit."

1) Man beachte den Zusammenhang, in dem das Wort steht: Frey, Briefe S. 229. Michelangelo spricht es im Bewußtsein noch ungebrochener Schaffenskraft, beseelt von dem Willen, die Peterskirche zu vollenden. „Denn ginge ich vorher fort, so würde ich die Ursache eines großen Verderbens, einer großen Schande und einer großen Sünde sein." So erscheint er gebunden an sein Erdenwerk und hat doch den Tod in jedem Gedanken.

2) Das Stunden-Buch S. 22.

Hier ist die über Leid und Lust hinausgehende unbedingte und erdrückende Erkenntnis vom Wesen des Menschentums dem Künstler nachgefühlt, aber auch das andere, auf das es bei Michelangelo ankommt, das seine Tragik über das Tragische hinaushebt. Die oben angeführte Deutung von dessen Wesen ist durchaus am Griechentum gewonnen, wenn sie von dem „Unheimlichen" und „Zerstörenden" spricht, gegen das der Kampf geht. Michelangelo hat erkannt, daß er nicht mit einer dunklen Sinnlosigkeit gerungen, sondern mit dem lebendigen Gott. Das Dennoch ist bei ihm nicht ein innerweltliches, das dem Schicksal den Mut entgegensetzt, der es unerschüttert trägt, — selbst wieder tragisch, weil man sofort von neuem die großartige Selbsttäuschung spürt, — sondern sein Dennoch ist aus der Erfahrung des unerreichbar über der Welt stehenden Gottes geschöpft, ist ein inneres Müssen, ist Glaube.

Die Gotteserfahrung.

Das scheinbare Preisgeben des Versuches, Michelangelo als eine religiöse Persönlichkeit zu begreifen, hat zu einem überraschenden Ergebnis geführt. Gerade indem wir ihn als geistige Erscheinung in der Gesamtheit ihrer Lebensgebiete zu erfassen suchten, sind wir zu der zwingenden Erkenntnis gebracht worden, daß seine gesamte Stellung zur Welt nur zu begreifen ist aus seiner Gotteserfahrung heraus. Zugleich sehen wir, wie zwischen den rein religiösen Äußerungen seines Geistes und den anderen allen ein unlöslicher Zusammenhang besteht. All sein Wollen und Streben wächst heraus aus jenem Drang in die letzte Tiefe, in dem die Erkenntnis der ewigen Wirklichkeit schon vorgebildet ist. Sein Ringen um den Sinn der Welt ist schon ein religiöses. Dem unbedingten Nein, das ihm aufgezwungen wird, steht ein unbedingtes Ja gegenüber. Die Endlichkeit der Welt weist ihn, da sie bis in das Letzte

durchgedacht und durchgelebt wird, auf die Unendlichkeit. Der Blick richtet sich auf Gott.

„O laß mich Dich an jedem Orte schauen!
Wenn ich entbrannt von ird'scher Schönheit bin,
Erlischt solch Feuer in des Deinen Nähe,
Von dem, wie einst vom andren, ich entbrenne"[1].

Wenn wir uns Michelangelos Gottesbegriff zu verdeutlichen suchen, denken wir zuerst an die sechs gewaltigen Gestalten, mit deren großen Linien er an der Decke der Sixtinischen Kapelle des Schöpfers „ewges Sein umgrenzt"[2], in denen er es unternommen hat, zu „malen, was man nicht einmal denken kann"[3], was auch die Renaissance, die doch so gern Göttliches in das Menschliche übersetzte, nur selten gewagt hat. Gott ist in Menschengestalt gezeichnet, und doch ist ihm nichts von seiner Erhabenheit genommen. Daß er ihn auf einem der großen Gemälde sogar zweimal dargestellt hat, bedeutet mehr als die im Mittelalter geläufige Art, zwei verschiedene Stadien einer Entwicklung mit denselben Personen auf dem gleichen Bilde darzustellen[4]. Der enge Zusammenhang, in dem die Vorder- und die Rückansicht miteinander stehen, schafft den Eindruck einer ungeheuren Bewegung im Raume und hebt alle Zeitbegriffe auf. Die Hoheit des Göttlichen wird also nicht gewonnen, indem — wie so oft in der mittelalterlichen Theologie — das in vollendeter Ruhe in sich abgeschlossene Sein des Ewigen dargestellt wird, sondern

1) Frey 123; Thode 239; Nelson 244:
De fanmiti uedere in ogni loco!
Se da mortal bellezza arder mi sento,
Apresso al tuo mi sara foco ispento,
E io nel tuo saro, com'ero, in foco.
2) Konrad Ferdinand Meyer: In der Sistina.
3) Justi, Michelangelo I, 33.
4) Kl. d. K. 30; Sauerlandt 39.

gerade durch ein Höchstmaß schöpferischer Bewegtheit, das die ganze Gottesgestalt durchflutet. Es ist der lebendige Gott, den Michelangelo erfahren hat. Er hat ihn geschaut als den mit dem Dunkel der Welt ringenden[1]: Der enge Rahmen des Bildes vermag ihn nicht zu fassen. Die mächtige Körperlichkeit ist in einer qualvollen Drehung gegeben. Ein Wirbelsturm umbraust ihn. Nie ist die ungeheure Größe der Schöpfertat erschütternder geschildert worden[2]. Dann aber erscheint Gott in der „Erschaffung der Sonne und des Mondes" als der Unbeschränkte und Übermächtige, dessen ganzes Wesen Befehl ist, die eine Hand machtvoll nach vorn, die andere nach hinten gewandt, ihr dunkler Schattenumriß um so kraftvoller vom lichten Hintergrund sich abhebend[3]. Unerbittlicher, unwiderstehlicher Wille spricht aus den lodernden Augen. Dieser Gott trägt das Gesetz seines Handelns in sich selbst, dieser Wille ist von jeder Bedingtheit frei. Dieser Gott ist der Herr Himmels und der Erde, des Himmels, an dem er Sonne und Mond riesengroß hat erstehen lassen, der Erde, von der unten in der Tiefe ein kleines Stück erscheint. Nur wenige Blattpflanzen sind erkennbar. Aber

1) Kl. d. K. 31; beste Abbildung: Sauerlandt 38.

2) Bezeichnend ist die völlige Verständnislosigkeit, mit der Martin Spahn, der Katholik, diesem Bilde gegenübersteht: „Der Gott-Vater, der den Weltmorgen aufdämmern läßt, ist ein schwacher Gott. Er vermag sich kaum durch die Nebelmassen zu arbeiten, die sich um ihn ballen . . . Von Schöpfergeist und Schöpferwille weht uns kein Hauch aus ihm entgegen." Spahn S. 167. Freilich gehört die Darstellung zu der Reihe jener Gemälde, die er unmöglich aus dem Geiste der Liturgie, aus dem Wesen des Katholizismus heraus erklären konnte und einer Zeit zuschreiben mußte, in der „sein (Michelangelos) naiver kirchlicher Idealismus durch das Pontifikat Julius' II. zerbrochen worden" war. A. a. O. 162. Von „naivem Idealismus" ist Michelangelos Gottesbegriff, vollends wie er auf jenem ersten Bilde von ihm gezeugt hat, freilich weltenfern.

3) Vgl. S. 110 Anm. 4.

der mächtige Gott wendet sich aus freien Stücken ihr zu. Im vierten Bilde schwebt er über ihr, die Fülle seines Segens aus den eben noch vom Herrscherwillen gestreckten, jetzt gütig geöffneten Händen über die Welt ausschüttend[1]. Dann fährt er auf den Menschen zu[2]. Auch da wieder braust ein Sturm durch sein Haar und den mächtigen Bart, läßt den weiten Mantel aufwallen. Der Kopf ist wieder voller Kraft und gesammelten Willens. Aber es ist ein eigentümlich schmerzlicher Zug im Blick der Augen, in dem Zucken, das um den Nasenansatz, um die Lippen geht. Es ist, als wüßte Gott, was er getan, da er dem Menschen die Seele gegeben mit ihrer Empfänglichkeit für alles Gute und alles Böse. Daß die Schöpfung gerade in ihrer Krone ein zwiespältig Werk ist, dies Wissen gibt diesem Gottesbild das Ureigenste[3]. Der ganze große Kampf, der des Künstlers Wesen zerriß, er ist hier schon als ein letzter, im Wesen der Welt, ja in Gott begründeter erkannt. So erscheint der Herr auf der Erde, mahnend und fordernd, mit einem unergründlichen Blick, wieder mit jenem tiefsten Wissen das eben geschaffene Weib anschauend[4]. Erst dies alles zusammen, das ringende und befehlende Schöpfertum, die segnende und die sittlich fordernde Heiligkeit geben jenen großen Gesamteindruck der majestas Dei, der sich unauslöschlich Michelangelo eingeprägt hat. Dieser Gott ist ihm immer nahe gewesen[5]. Das geheime Wissen

---

1) Kl. d. K. 29; Sauerlandt 40; der Kopf sehr schön bei Mackowsky, auf dem 2. Bilde neben S. 86.

2) Kl. d. K. 28; Sauerlandt 41—43.

3) Das hat freilich wieder mit dem „naiven Idealismus", aus dem heraus nach Spahn diese Bilder entstanden sein sollen, nichts gemein.

4) Kl. d. K. 27; Sauerlandt 44. Der Kopf des die Eva erschaffenden Gottes: Sauerlandt 53.

5) Frey 149; Thode 247; Nelson 270:

Di giorno in giorno insin da mie prim' annj,
Signior, sochorso tu mi fusti e guida ....

um ihn hat all seinem Ringen mit der Welt den erschütternden Ernst gegeben.

Gerade aber diesen letzten Zug in dem Bilde, das er von dem Schöpfergott hatte, die Heiligkeit, die Unbedingtheit der sittlichen Forderung an den Menschen, hat Michelangelo ganz ernst genommen. Daher mußte der Weltschöpfer für ihn auch der Richter der Welt sein. Daher erscheint unmittelbar neben dem Bilde des mahnenden Gottes der Engel mit dem Schwert als sein Bote, um den sündig gewordenen Menschen auszutreiben aus dem Paradiese, aus der Gemeinschaft mit dem Heiligen[1]. Daher spürt man im Wehen des Sturmes und im Hereinbruch der Sintflutwolken das unerbittliche Walten dieses Gottes[2]. So ist er zum „Jüngsten Gericht" gekommen, wie er es erschaut[3]. Dies Gericht hält Gott als der Christus[4]. Das Bild Christi, das er da malt, sucht seinesgleichen. Da ist nichts von dem milden, liebenden, leidenden Jesus der Evangelien, wie er selbst ihn in der Pietàgruppe der Peterskirche, in dem Marmorbild für Santa Maria sopra Minerva dargestellt hat. Das Gespräch mit Condivi über die Deutung der Pietà gibt uns auch für das „Jüngste Gericht" den Schlüssel. Hier ist es gerade umgekehrt wie dort: Maria erscheint durchaus menschlich in ängstlicher Bewegung, das Gesicht abgewandt von dem Sohn, wie vor ihm erzitternd. Christus aber ist nicht der, welcher in der Geschichte ihr Kind war, sondern ganz Sinnbild ewigen, göttlichen Handelns, ist ein unmittelbarer Eingriff Gottes in diese Welt leibhaftig dargestellt, mit einer einzigen großen Geste von unerhörter Wucht. In den unbewegten Zügen seines Kopfes erscheint keine Regung mehr, die man in das Menschlich-Seelische umdeuten könnte. Er ist — wie

1) Kl. d. K. 26; Sauerlandt 45.
2) Kl. d. K. 24; Sauerlandt 49; Mackowsky neben S. 96.
3) Kl. d. K. 120; Sauerlandt 93; Mackowsky neben S. 246.
4) Kl. d. K. 121; Sauerlandt 94; Mackowsky neben S. 254.

der Engel mit dem bloßen Schwert — nur Bote, Ausdruck, Tat Gottes.

Von der Unerbittlichkeit dieses Hintergrundes hebt sich das ab, was Michelangelo von der erlösenden Liebe Gottes wußte. Von ihm aus erst wird verständlich, was Christus für ihn bedeutete, wenn er im Gegensatz zu dem Richter, dem Erhöhten, Unnahbaren, ganz menschlich erschien, menschlich bis in das tiefste Leiden hinein, der Christus am Kreuz, da, wo Gott die Menschen, die er geschaffen und die er ihrem Schicksal preisgegeben, die er seinem Gericht unterworfen, in Liebe, in Hingabe sucht[1]. Was Michelangelo gedanklich ausgemacht hat über den Vorgang auf Golgatha, wie er ihn in einem Sonett geschildert[2], war nichts wesentlich anderes als das, was ihn die Kirche darüber lehrte. Aber das kann nicht scharf genug betont werden, daß dies rein Gedankliche zurückgetreten ist hinter der ganz unmittelbaren Erfahrung des Geistes und der Kraft, die ihm durch das Kreuz Christi zuteil geworden. Er erlebte den Sinn dessen, was dort geschah, eben in dem Geschehen. Der sterbende Christus war für ihn der gleiche handelnde Schöpfergott, den er an der Sixtinadecke gedeutet. Sein Tod war Tat. All seine Gedichte, die von diesem Vorgang handeln, reden von dem, was Christus dort nicht nur für die Menschen, sondern an ihnen getan. Die Arme lösen sich vom Holz und strecken sich dem Menschen entgegen[3]. Er erneuert „den Sinn und

---

1) Frey, Handzeichnungen Michelangelos n. 127 und 128 aus dem Britischen Museum, n. 129 und 130 aus Windsor, n. 160 und 180 aus den Oxford University Galleries, n. 287 wieder aus dem Britischen Museum. Zum Stilistischen vergleiche Anm. 3 auf S. 120.

2) Frey 160; Thode 255; Nelson 281.

3) Frey 147; Nelson 268; Thode 244:

. . . . uolta a quell' amor diuino
C' aperse a prender noi 'n croce le braccia.

Willen und die träge Kraft“[1]. Es ist eine Taufe, in welcher der Mensch wiedergeboren wird, die sich vollzieht[2]. Der Anblick des gemarterten und doch in seiner Liebeskraft ungebrochenen Heilandes löst die völlige innere Wandlung aus, die ein neues Menschentum schafft, das geboren wird aus Reue und Hoffnung[3]. „Nimm mich mir selbst, mach mich dir wohlgefällig“[4]. So betet Michelangelo, und so bittet er, daß auch an ihm erfüllt werde, was Gott an der Menschheit getan. Denn erst in dem Augenblick, da er es an sich selbst erfahren, wird es ihm Wirklichkeit. Auf das iusum fieri kommt ihm alles an.

Diese Aussagen des Dichters werden bestätigt durch das Werk des Künstlers. Die Handzeichnungen, in denen der auferstehende Christus dargestellt ist, beweisen, wie stark Michelangelo das lebendige Gottesgeschehen in Tod und Auferstehung empfand[5]. Es ist ein Ausbruch un-

---

Frey 87; Thode 235; Nelson 109:

Signior, nell' ore streme
Stendi uer me le tuo pietose braccia,
Tom' a me stesso e famm' un che ti piaccia.

1) Frey 123; Thode 239; Nelson 244:

Tu sol puo' rinnouarmi fuora e drento
Le uoglie e 'l senno e 'l ualor lento e poco.

2) Frey 160; Thode 255; Nelson 281. Das Sonett schildert den Vorgang auf Golgatha und schließt mit den Worten:

Gode sol l' huom, ch' al battesmo rinacque.

3) Frey 152; Thode 249; Nelson 273:

Le spine e chiodi e l' una e l' altra palma
Col tuo benignio, umil, pietoso uolto
Promecton gratia di pentirsi molto
E speme di salute a la trist' alma.

4) Vgl. S. 114 Anm. 3 (auf S. 115!)

5) Wie bewußt er den Gegensatz zwischen Erdgebundenheit und Unerlöstheit auf der einen Seite und der Gottestat der Erlösung auf der anderen erlebt hat, zeigt das Blatt Nr. 5 bzw. Nr. 22 857 der Windsor Royal Library: Dort ist Tityos dargestellt, ein

erhörtester Kraft, wie der schwere Deckel des Sarges zur Seite geschleudert wird, wie die Wächter zu Boden stürzen oder jäh zurückfahren, wie der Körper des Christus sich hochreckt zu ragender Größe, wie er die Hände nach oben wirft: „Eine wunderbare Mischung von selbsttätiger Energie und von Hingabe an die übernatürliche Kraft, die den Todeskerker sprengt“[1]. Wie der Herr „gleichsam von einer unsichtbaren, höheren Macht emporgehoben und zugleich in selbsttätigem Mitwirken dem Grabe entsteigt“[2], das ist Sinnbild für das Geschehen, das sich an jedem Menschen vollzieht, wenn er — verzichtend auf das eigene, immer neue Irrwege suchende Wollen — sich im Glauben hingibt an Gottes Kraft. Es ist ein Auffahren mit Flügeln wie Adler.

Die Sinngebung aus Gott: das neue Leben.

„Nur Gotteskraft kann Menschenlos verwandeln“[3]. In diesem Satz ist Michelangelos Religion beschlossen. Er ist eine bedingungslose Absage an alle Versuche, vom Menschen her dem Leben und der Welt einen Sinn zu geben.

„göttergleicher Jüngling in voller Pracht seiner Glieder“, festgeschmiedet an den Felsen und wehrlos in höchster Qual dem Geier preisgegeben, der mit dem Schnabel nach der stets sich erneuernden Leber hackt, ein Bild hilflosester Ohnmacht. Auf der Rückseite aber befindet sich eine Studie zu einem die Bande des Todes sprengenden Christus. (Frey, Handzeichnungen Tafel 6 und 219.) Die Darstellungen des Auferstehenden (Frey, Tafel 8, 19, 40, 59, 110, 219, 288) zeigen teils den siegreichen Durchbruch göttlicher Kraft durch alle Hemmungen des Grabes, teils ein fast weiches, sanftes Zumhimmelschweben, die Gottestat an Christus. Nachdrucke: Kl. d. K. S. XLVII, Mackowsky 2 Zeichnungen, die gute Beispiele der beiden Arten sind, neben S. 286.

1) K. Frey, Handzeichnungen Michelangelos, Text S. 12.

2) Ebenda S. 5.

3) Frey 123; Thode 239; Nelson 244:

Il cangiar sorte è sol poter diuino.

Aber er ist zugleich das Bekenntnis zur Möglichkeit eines neuen Lebens in dieser Welt aus Gottes Kraft. Von da aus fällt ein neues Licht auf Michelangelos Tun und Wollen.

Jetzt erst verstehen wir die Entwicklung seiner Kunst recht. Condivis Erkenntnis, daß Michelangelos Schaffen sich nur erklären lasse im Zusammenhang mit den „göttlichen Gedanken", deren der Meister fähig sei[1], gibt uns den Schlüssel zum Verständnis der ganzen künstlerischen Entwicklung, die zuerst in der „Madonna an der Treppe" und in der Pietà der Peterskirche in Erscheinung getreten ist. Der Künstler hat sich von der irdischen Schönheit zu Gott führen lassen[2], nun wandelt umgekehrt das religiöse Erleben seinen Schönheitsbegriff. Zwar hat ihn die Freude an der Darstellung des vollkommenen Menschenleibes in seiner Bewegtheit noch lange beseelt. Aber dies vom Griechentum befruchtete künstlerische Wollen tritt doch immer mehr und mehr zurück hinter jener anderen Richtung seines Schaffens. Auch die Sixtinadecke ist noch reich an schönen, um ihrer selbst willen gemalten Menschenleibern. Aber sie bilden nur das Zierwerk, den Rahmen für das ganz andere Geschehen, das die großen Flächen erfüllt. In ihnen ist dargestellt, was den Meister selbst zutiefst bewegte, das Ringen der Menschheit um die Erfahrung Gottes. Und dieser religiöse Gehalt schafft sich neue Formen des Ausdrucks. Die innere Wahrhaftigkeit, mit der sie das geistige Erleben widerspiegeln, gibt den Maßstab für den neuen Begriff von Schönheit,

---

1) Condivi 14, 10; 46 Frey: . . . . ma degno subietto anchora di qualunche diuinissimo concetto, come non solamente in questo, ma in moltissimi suoi ragionamenti e scritti conoscer si può.

2) Frey 109, 5; Thode 179; Nelson 135:

. . . che 'l buon desio
Porti dal mondo a Dio
Alchuna cosa bella . . . . .

der freilich etwas ganz anderes ist als die Körpervollkommenheit des Griechentums. Inhalt und Form werden zur Einheit. Darum zeugen sie von dem, was den Künstler erfüllte, von dem Ringen um Gott. Da sind Menschen der Sehnsucht. Da ist Adam mit dem schmerzlich verlangenden, im Augenblicke des Erwachens zum Leben erwartungsvoll das Ewige suchenden Blick seiner Augen[1]. Da sind die Bilder in den Lünetten und Stichkappen[2]. Aus der Welt erhabenster Gedanken steigt Michelangelo hinab in die des Alltags. Da sind Männer und Frauen in Freude und Leid des Lebens, in Sorge und Gram, in Mühe und Not, arbeitend und sinnend, erregt hochfahrend und müde in Schlaf sinkend. Über allen ein einziger, großer, lastender Druck — ihre Unerlöstheit. Und hier und da begegnet wieder der Blick der Adamsaugen, dumpf brütend und geängstet, erschrocken und träumend, mitunter wie starr geworden. Da sind Männer und Frauen, die aus der Schrift, aus der Geschichte den Willen Gottes zu lesen suchen, der Prophet Zacharias, wie manche der Sibyllen[3], Menschen, die in tiefstes Denken versunken nach dem Sinn forschen, die Weisheit Joels[4] wie der tiefe Gram des Jeremias[5]. Da ist aber auch — gerade über dem Altar der Papstkapelle und darum für Spahn ein besonders widerwärtiger Anblick — Jonas[6] in seinem erregten, trotzigen Aufbegehren, „ein ungeschlachter Riese, der mit seinem Gott rechtet“[7].

Da sind Propheten, in dem Augenblick, da der Ruf des Herrn an sie ergeht, da sie angesprochen werden von

---

1) Mackowsky neben S. 88.
2) Kl. d. K. 72—86; Sauerlandt 88—92.
3) Kl. d. K. 32, 36, 38, 40; Sauerlandt 56, 60, 62, 64.
4) Kl. d. K. 33; Sauerlandt 58.
5) Kl. d. K. 41; Sauerlandt 67; Mackowsky neben S. 102.
6) Kl. d. K. 43; Sauerlandt 57; Mackowsky neben S. 100.
7) Spahn a. a. O. 165.

Gott, Ezechiel in den ganzen Körper durchzuckender Erregung hochfahrend, die Augen gebannt von der nahenden Erscheinung Gottes, die „sich ankündigt durch einen Sturm aus Mitternacht, — der in dem Schultertuch spielt“[1], Jesajas unter demselben Eindruck wie gelähmt[2]. Die schweren Lider, die umwölbte Stirn zeugen von dem Kampf seiner Seele gegen das, was ihn überwältigen will. In großen Maßen hat Michelangelo später den Augenblick der Berufung mit seiner niederschmetternden Gewalt noch einmal geschildert, als er das Damaskuserlebnis an die Wand der Capella Paolina malte[3]. In der Sixtina ist aber auch eine Gestalt, der als Erfüllung zuteil geworden, wonach der Künstler sich sehnte: die Schau Gottes. In den großen Augen der Delphika spiegelt sich das Ewige[4]. Im Moses aber ist es Kraft und Leben geworden[5].

Wie Michelangelo im Laufe seines inneren Werdens auch den nackten Körper auf anderes hin ansehen lernt als auf seine fleischlichen Reize, zeigen die liegenden Gestalten in der Neuen Sakristei von San Lorenzo[6]. Das Leibliche ist hier Andeutung verborgener Rätsel, jedes einzelne Bildwerk wie ihr Zusammenstimmen ein Hinweis auf die Geheimnisse des Lebens, von Morgen und Abend, von Tag und Nacht, vom Sinn der Zeit.

1) Kl. d. K. 37; Sauerlandt 63.

2) Kl. d. K. 35; Sauerlandt 61.

3) Kl. d. K. 140; Mackowsky neben S. 264.

4) Kl. d. K. 34, 44; Sauerlandt 59, 68.

5) Kl. d. K. 89—92; Sauerlandt 12, 13; Mackowsky neben S. 142.

6) Kl. d. K. 105, 108—110, 112—114; Sauerlandt 22, 23, 26—30; Mackowsky neben S. 182, 184 (2 Abb.!), 186, 188 (2 Abb.!), 190. Dazu H. Brockhaus, M. und die Medicikapelle[3] (Leipzig 1925); Deutsche Rundschau (1890), Bd. 62, 294 ff.; Kunstchronik N. F. V (1893—1894) 233 ff.; Preußische Jahrbücher (1895) Bd. 81, 359 ff.; E. Steinmann, Das Geheimnis der Medicigräber M's. (Leipzig 1907); Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XX (1909).

Immer stärker wird die äußere Schönheit der Innerlichkeit untergeordnet. Die Lieblichkeit früher Madonnen, wie sie besonders innig in mancher Zeichnung widerklingt, wandelt sich in die stille, anbetende Frömmigkeit der Rahel vom Juliusgrabmal[1].

Am Ende seines Lebens nimmt Michelangelo den schönsten religiösen Vorwurf seiner Jugendzeit wieder auf. Erst wenn man die Pietà in St. Peter mit der im Palazzo Rondanini vergleicht, wird man des ganzen Wandels inne, den seine Kunst durchgemacht hat[2]. Nichts mehr ist geblieben von der zarten lieblichen Anmut des Jugendwerkes, von der holdseligen Verklärtheit des Schmerzes der jungen Mutter, von den ebenmäßigen Körperformen, von dem Spiel schöner, reicher Gewandfalten. Ein einziger großer Gedanke von stillem, wortlosem Schmerz bewegter Gemeinschaft fügt Mutter und Sohn in herber Größe, ohne jedes schmückende Beiwerk zu einer unlöslichen Einheit zusammen in einer Gruppe von erschütternder Ausdruckskraft. Stärker kann die bildnerische Form nicht aufgehen in der Sache, um die es geht. Die Sache aber lebt in Michelangelos Glauben[3]. Vorstufen sind die beiden Darstellungen der

---

1) Kl. d. K. 132.

2) Kl. d. K. 141; Mackowsky neben S. 306.

3) So hat auch Max Dvořák die Gruppe gesehen: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München (1924), 266. Ebenso dienen ihm die Handzeichnungen, welche den Gekreuzigten mit Maria und Joseph darstellen (Frey, Handzeichnungen n. 127—130 aus dem Britischen Museum in London und der Königlichen Bibliothek in Windsor und n. 180 aus der Oxforder Universitätssammlung) zum Erweis des Stilwandels (S. 265 f.): „Klotzig sind die Gestalten, eine amorphe Masse, an sich gleichgültig, wie ein am Wegrand liegender Stein und dabei doch das Ganze vulkanisch vibrierend, erfüllt von einer Tragik, die aus den tiefsten Schächten der Seele fließt, der gegenüber jedem, der sie begriffen hat, ältere Darstellungen schal und oberflächlich erscheinen, da ihre Quelle nichts äußerlich mechanisch Er-

Grablegung im Florentiner Dom und in S. Rosalia in Palestrina[1]. Große Gedanken und tiefes Empfinden reden davon, wie hier das Göttliche das Menschliche überschattet. Und doch mochten dem Michelangelo, der gelernt hatte, nur das aus Gotteskraft Entstandene für wertvoll zu halten, selbst diese Sinnbilder unvollkommen erscheinen. In solcher Stunde hat er mit dem Hammer gegen die eigenen Schöpfungen gewütet. Die Spuren sind noch erkennbar. Oder mag ihn erneut der Zweifel angekommen sein, ob seine Kunst überhaupt echt sei, Gottesdienst und nicht Menschenwerk? Daß die Spannung, die im Wesen jeder Beziehung von Kunst und Religion liegt[2], in voller Schärfe in seinem Bewußtsein geblieben ist, das bezeugt den Ernst des Ringens[3].

---

faßbares, sondern ein inneres Erlebnis ist, die innere Erschütterung, die der Künstler über das Mysterium dieses die Menschheit erlösenden Todes erfahren hat. Und dieser Erschütterung Ausdruck zu geben, die Figuren nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen aufzubauen, wie sich die Seele ihrer bemächtigt, sie ohne Rücksicht auf vergängliche, täuschende Schönheit und Naturtreue mit einem davon unabhängigen Leben und Tod erfüllt, ist sein Ziel geworden."

1) Kl. d. K. 142 f.; Sauerlandt 35. Die Gruppe in Palestrina: Mackowsky neben S. 304. Dazu V. Wallerstein in der Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXV (1914), 325 ff.

2) Vgl. S. 21.

3) Darauf, daß M. die Fragwürdigkeit des Künstlertums bis in ihre letzten Tiefen durchlebt hat, legt Simmel bei seiner Auswertung M's für eine „Metaphysik der Kultur" (Logos Bd. I, 1910, S. 207 ff.) alles Gewicht: „Die Idee, zu deren Märtyrer M. wurde, scheint zu den unendlichen Problemen der Menschheit zu gehören: die erlösende Vollendung des Lebens im Leben selbst zu finden, das Absolute in die Form des Endlichen zu gestalten" (S. 226). Weil Simmel einen Ausweg ersehnt, „ohne sich dazu in das andere Reich der jenseitigen Realitäten, der schließlich doch dogmatischen Offenbarungen versetzen zu müssen (S. 227), sich also der religiösen Frage entzieht, versteht er die „Erlösung", die M. zuteil geworden, als eine „rein negative, nirwanaähnliche" (S. 221). Von der Peterskuppel schweigt er.

Im Lichte des religiösen Zieles, um das Michelangelo kämpfte, wird auch der Sinn seiner tiefsten Liebe, der zu Vittoria Colonna, erst ganz deutlich. Die Sehnsucht nach Gottesgewißheit und einem aus ihr heraus geborenen Leben hat beide verbunden[1]. Und diese Begegnung ist von tiefster Wirkung gewesen für des großen Kämpfers inneres Leben. Die große Frau wußte ihm den einen Weg zu weisen, dem er wohl oft nahegewesen, den er aber nie zu Ende gegangen war. So ist es verständlich, daß er aus ihrem Munde Gott selbst reden hörte[2], und sie von ihrer Freundschaft sprechen konnte als von einer „von christlichem Knoten umschlungenen Zuneigung“[3]. Ein Stück wahrhaft großen, ja heiligen Lebens ist hier zwischen Mensch und Mensch Wirklichkeit geworden.

---

1) Das Buch von Johann J. Wyss über Vittoria Colonna (Leben, Wirken, Werke, Frauenfeld 1916) zeigt dieses Verhältnis zugunsten von Vittoria und haßerfüllt gegen Michelangelo so verzerrt, daß es einer ernsthaften Zurechtstellung nicht bedarf. Als Beispiel genüge folgendes (S. 91): „Der Florentiner Bürgersmann mit aristokratischen Ansprüchen fühlte sich ungeheuer geschmeichelt, als eines Tages die Fürstin Colonna-D'Avalos ihm die außergewöhnliche Ehre eines Atelierbesuches erwies.“ (Wo die Päpste bei ihm aus- und eingingen und mancher vergeblich anpochte!) Über Michelangelos Dichtungen heißt es (S. 95): „Spitzfindigkeiten, aber schlechte Poesie, die jeden wahrhaften Gefühls entbehrt.“ Und im ganzen wird das Verhältnis des Künstlers und der Marchesa folgendermaßen beurteilt (S. 96): „Vittoria Colonna wollte aus Michelangelo einen wahrhaften Christen machen und seine Kunst in den Dienst der religiösen Erneuerung stellen; des Künstlers übergroße Eitelkeit verhinderte das erste; die Inquisition zerstörte Vittorias Pläne.“ Mit solchen Begriffen wagt sich jemand an einen Michelangelo!

2) Frey 135; Thode 202; Nelson 256:

Un uomo in una donna, anzi uno dio
Per la suo bocha parla,
Ond' io per ascoltarla
Son facto tal, che ma' piu saro mio.

3) Frey, Briefe S. 307.

Die Markgräfin von Pescara hat auch verstanden, ihren großen Freund zu einem neuen Verhältnis zu seinem Werk zu führen, als ihm der Sinn all seines Schaffens zweifelhaft wurde. Zwar hat auch sie zerstören helfen, was an irdischen Beweggründen den Künstler zu seinen Schöpfungen zog, Freude an der äußeren Gestalt oder gar Drang nach Ruhm[1]. Aber sie lehrte ihn, seine Kunst ganz als Gottesgabe zu empfinden[2], die volle Durchdringung irdischer Formen mit ewigem Geiste, die allein künstlerischem Schaffen Berechtigung und Sinn geben konnte, wenn Michelangelo selbst an ihr zweifelte, ganz von Gott zu erhoffen. „Ich habe erkannt" — schreibt sie einmal an ihn —: „Omnia possibilia sunt credenti. Ich hatte ein felsenfestes Vertrauen auf Gott, er gäbe Euch eine übernatürliche Gnade, diesen Christus zu bilden"[3]. So lernte Michelangelo seine Kunst, die ihm so fragwürdig geworden war, als eine Verpflichtung gegenüber Gott anzusehen. Ganz in seinem Dienst hat er sein letztes großes Werk geschaffen. Keinen Pfennig wollte er vom Bau der Peterskirche als persönlichen Vorteil haben. Er fühlte sich innerlich gebunden an diese Aufgabe. Alle Mühsal nahm er um ihretwillen auf sich. Verlockende Angebote schlug er um ihretwillen aus. „Ich habe etwa acht Jahre nicht bloß umsonst, sondern auch zu meinem größten Schaden und Ungemach dabei gedient; .... reiste ich nun ab, es würde der Ruin dieses Baues sein, mir in der ganzen Christenheit zur größten Schmach gereichen und für meine Seele zur größten Sünde"[4]. Noch glüht das Selbstbewußtsein, der

1) Frey, Briefe S. 308: ... in Euer Herz kam jenes himmlische Licht, das Euch gezeigt hat, wie der Erdenruhm, so lange er auch dauern mag, doch einen zweiten Tod erleidet."

2) Sichtlich unter Vittorias Einfluß schreibt er am 20. Jan. 1542 (Frey, Briefe S. 149): „.... und plage mich redlich mit der Kunst ab, die mir Gott gegeben hat" ....

3) Frey, Briefe S. 304.

4) Brief vom 11. Mai 1555: Frey S. 228.

Schaffensdrang des Künstlers in ihm. Aber, was er als Qual empfunden, insofern es als unheimlich rastloses, menschliches Drängen in ihm gärte, dem fügt er sich, da es als Gottesbefehl zu ihm spricht, als Gotteskraft in ihm wirkt. Wie der Hammer von des Künstlers Hand geleitet werden muß, damit er aus dem harten Stein Gebilde schaffe, so muß der Mensch das Werkzeug eines Höheren werden[1].

Nirgends wächst auf dem schwachen Boden des Menschen, aus ihm allein erzeugt, gute Frucht[2]. Nur wo Gott seinen Samen ausstreut, können fromme, keusche Werke sich entfalten. Wo Gott seinen heiligen Weg nicht weist, da geht es in die Irre. „Nur Gotteskraft kann Menschenlos verwandeln." Und zwar jedes Menschenlos, auch das des Sünders. Das ist die tiefste Erfahrung der Wirklichkeit Gottes und des aus ihr abgeleiteten neuen Lebens. Die Frage der Rechtfertigung, die letzte Frage allen Christentums, steht plötzlich riesengroß vor Michelangelo. Es hat etwas Ergreifendes, wie er in diesem entscheidendsten Augenblick seines Lebens, auf diesem Höhepunkte seines religiösen Ringens, sich an die verehrte und geliebte

---

1) Frey 101; Thode 118; Nelson 123:
Se 'l mie rozzo martello i duri sassi
Forma d' uman aspecto or questo or quello,
Dal ministro, che 'l guida iscorgie e tiello,
Prendendo il moto, ua con gli altrui passi.
Ma quel diuin che in cielo alberga e stassi
Altri e se piu col proprio andar fa bello;
E se nessun martel senza martello
Si puo far, da quel uiuo ogni altro fassi.

2) Frey 154; Thode 250; Nelson 275:
Nel mie fragil terren non è gia parte
Da fructo buon che da se nato sie.
Tu sol se' seme d' opre caste e pie,
Che la germuglian, doue ne fa' parte.
Nessun propio ualor puo seguitarte
Se non gli mostri le tuo sante uie.

Frau, an Vittoria Colonna wendet, um aus ihrem Munde Antwort zu heischen — jede Übersetzung kann hier entstellen —:

„Chieggio a uoi, alta e diua
Donna, saper, se 'n ciel men grado tiene
L'umil pechato che 'l superchio bene"[1].

Die Antwort hat er selbst gegeben: „Nun aber habe ich erkannt und gesehen, daß Gottes Gnade nicht käuflich ist, und daß sie verschmähen eine sehr schwere Sünde ist"[2]. So gibt er sich ihr willig hin. Er fühlt nur noch das überströmend völlige Vergeben[3]. Christus „reinigt seine Seele von unbegrenzter Schuld und ird'schem Drange"[4]. Wie seine Leiden nicht ihresgleichen finden, so kennen seine Gaben auch kein Maß[5]. Nur eins ist not, um ihrer Fülle ganz teilhaftig zu werden: Glaube[6].

---

1) Frey 109, 97; Thode übersetzt (196; Nelson 221):
„Euch frag' ich, göttlich hehre Frau,
O kündet! gilt des Sünders Reue minder
Als übermäßiges Verdienst im Himmel?

2) Brief an Vittoria Colonna, undatiert: Frey, Briefe S. 148.

3) Frey 152; Nelson 273; Thode 249:
Tuo sangue sol mie colpe laui e tochi
E piu abondi, quant' i' son piu uechio
Di pronta aita e di perdono intero.

4) Frey 165; Thode 258; Nelson 290:
Signior mie caro, tu sol che uesti e spogli
E col tuo sangue l'alme purghi e sani
Dal' infinite colpe e moti umani.

5) Frey 156; Thode 252; Nelson 277:
Ma pur par, nel tuo sangue si comprenda,
Se per noi par non ebbe il tuo martire,
Senza misura sien tuo cari doni.

6) Frey 151; Thode 248; Nelson 272:
De, porgi, Signor mio, quella catena
Che secho annoda ogni celeste dono:
La fede, dico, a che mi stringho e sprono
Ne, mie colpa, n'ò gratia intiera e piena.
Tanto mi fie maggior quante piu raro

So hat Michelangelo doch den Ruhepunkt gefunden, welcher der verzehrenden Qual seines Ringens, wenn auch nicht dem Ringen selbst, ein Ende bereitet. Denn das geht weiter wie immer im Leben des echten Christen. Auf zwei Bildern hat Michelangelo das neue Leben nach der Sintflut geschildert: Auf dem einen das Dankopfer gegen Gott und auf dem anderen eine Tat neuer Sünde[1]. Die Spannung zwischen den beiden bleibt und in dieser Spannung suchen des Menschen Glaube und Gottes Gnade einander . Aber in deren Lichte bekommt selbst das qualvolle Ringen einer Kämpferseele ohnegleichen, wenn man nun zurückschaut, doch noch einen tiefsten Sinn: Sie war erwählt zu höchster Erfahrung, die ihr gerade dadurch zuteil geworden. Wie Gold geläutert kann sie heimkehren zu Gott[2].

V. Die zeitliche Abfolge der inneren Entwicklung Michelangelos.

Überblicken wir die Fülle dieser Gedanken, so muß noch einmal gesagt werden: Wir haben es weder mit einem „System" zu tun noch mit einem folgerichtigen Ablauf. Michelangelos innere Entwicklung war kein Erkenntnisvorgang, wo jeder neue, vollkommenere Gedanke den unvollkommeneren ein für allemal ausschließt, sondern es war ein wirklicher Kampf im Widerspiel von äußeren

---

Il don de doni; e maggior fia, se senza
Pacie e contento il mondo in se non aue.
Po' che non fusti del tuo sangue auaro,
Che sara di tal dono la tuo cremenza,
Se 'l ciel non s' apre a noj con altre chiaue?

1) Kl. d. K. 25, 23; Sauerlandt 50, 51.

2) Frey 126; Thode 219; Nelson 247:

. . . l' alma . . . .
Com' or purgata in foco, a Dio si torna.

Eindrücken, Aufgaben, Versuchungen und innerer Willenshaltung, die sich entladen hat in einzelnen Schöpfungsakten. Daß dabei der Fortschritt ein sprunghafter ist, daß verschiedene Kräfte einander widerstreben, daß alte Gedanken, Begriffe, Pläne festgehalten werden oder neu wieder auftauchen können, nimmt nicht wunder. Die großen Lebensgebiete, die um der Übersichtlichkeit der Darstellung willen gesondert werden mußten, greifen ineinander, beeinflussen sich gegenseitig. Was hier bereits in größerer Reinheit erkannt ist, muß dort sich erst losringen von älteren Vorstellungen, überkommenen Formen. Ursprünglichere Entwürfe und reifere Bildungen werden verquickt. Das prägt sich sowohl in den Gedichten wie in den bildnerischen Werken aus. Wie wenig „logisch" der Künstler handelt, geht ja schon daraus hervor, daß er die der Gedankenfolge nach letzten Bilder der Sixtinadecke zuerst gemalt hat, von der Sintflut zum ersten Schöpfungstag vorgeschritten ist.

Immerhin lassen sich einzelne Linien der Entwicklung zeigen. In den beiden ersten Jahrzehnten seines Schaffens stehen die Kunstwerke, die unter dem starken Eindruck des Altertums entstanden sind und aus ihrer Körperlichkeit heraus leben, neben solchen, die von unmittelbar religiöser Erfahrung zeugen, ja die das Ringen um Gott in den gewaltigsten Ausmaßen schildern[1]. In der Sixtinadecke ist

---

1) Eine Übersicht ergibt etwa folgendes Bild:

1493/94: Kentaurenkampf. Madonna an der Treppe.
1497/98: Bacchus.
1498/1500: Pietà in St. Peter.
1501/04: David. c. 1503: Madonnen.
1504: Cascinaschlacht.
1508—12: Decke der Sixtina
Die Jünglingsgestalten Hauptgemälde
Propheten u. Sibyllen.
1513—16: Die „Gefangenen" im Louvre. Moses.
1518—21: Christus für S. Maria sopra Minerva.
1522—23: Der „Sieg".

beides vereint, beides aufs höchste gesteigert. Der 1522/23 entstandene „Sieg" ist das letzte Kunstwerk Michelangelos, das wesentlich vom Geist des Altertums befruchtet worden ist, wenn man nicht gerade noch die 1537 geschaffene Brutusbüste hier anreihen will. In den liegenden Gestalten der Medici-Kapelle entfaltet sich zwar auch die Körperschönheit noch mit ihrem ganzen Reize, aber nicht mehr um ihrer selbst willen, sondern als sinnbildlicher Ausdruck zwar naturhafter, aber doch ganz durchgeistigter Erscheinungen. Im Jüngsten Gericht vollends ist alles Leibliche dem unerbittlichen Urteil unterworfen, das dort über alles Menschliche ergeht. Fortan arbeitet Michelangelo nicht nur ausschließlich an religiösen Stoffen, sondern auch die Formgestaltung seiner Kunst erfährt jene Wandlung zu strenger Größe und schlichter Innerlichkeit, die im vorigen Abschnitt aufgezeigt worden ist. Was uns aus der ersten Lebenshälfte an Dichtungen erhalten ist, sind meist gelegentlich entstandene Dinge und Liebeslieder ohne stärkere geistige Durchdringung, besonders schön etwa das auf eine Bolognesерin, deren liebliche Erscheinung des Künstlers Herz entflammt hatte[1].

Einen bedeutsamen Einschnitt in des Künstlers innerem Leben bedeuten die Jahre 1532 bis 1534 mit der Vollendung der Sakristei von S. Lorenzo, dem Beginn der Freundschaft mit Tommaso Cavalieri und der endgültigen Übersiedelung nach Rom. Jetzt entfalten sich all seine Kräfte. Seine Schönheitsfreude und seine Liebe werden erhöht zu platonischen Gedanken. Der Eros strebt vom Sinnlichen in die Welt des vollkommenen Seins. Aber fast zur gleichen Zeit entstehen seine ersten wirklich christlich-religiösen Gedichte, fühlt er sich „so nah' dem Tode und so fern von Gott"[2], malt er jenes Totengerippe an die Treppenwand

1) Frey n. 7; Thode n. 26; Nelson n. 7.
2) Frey 48; Thode 232; Nelson 49:
Se presso a morte e si lontan da Dio.

seines Hauses[1]. Beides steht unmittelbar nebeneinander. 1538 tritt Vittoria Colonna in sein Leben. Aber auch das bedeutet keinen Bruch in seiner Entwicklung. Während er sich mit der frommen Frau zusammen in die heilige Schrift zu vertiefen beginnt, während letzte Fragen des Glaubens zwischen ihnen besprochen werden, erfährt gerade auch sein platonisches Empfinden eine letzte Steigerung, wird nun erst voll zur Mystik, in der Hellenisches und Christliches verquickt sind. Und zur gleichen Zeit ist sein Geist erfüllt von den selig aufsteigenden, aber auch den grauenvoll herabstürzenden Gestalten des „Jüngsten Gerichtes". Bald danach ist er fähig, die stille Frömmigkeit der Rahel zu bilden.

Das Jahr 1547, in welchem ihm die Markgräfin genommen und die Bauleitung der Peterskirche übertragen wird, bedeutet eine letzte Wende zum wahrhaft Christlichen. Die Mystik schwindet und der Glaube führt ihn zu immer stärkerer Hingabe an den überweltlichen Gott.

So wird man im ganzen sagen können: Von Weltfreude und Schaffensdrang geht es zur Steigerung des Lebensgefühls, zur Vergöttlichung der aufwärts strebenden Kräfte des Ichs einerseits, zu immer stärkerer Bewußtheit der Tragik des irdischen Lebens andererseits. Langsam vorbereitet, bricht dann mit dem zunehmenden Alter des Künstlers die Erlösungsreligion der reinen Gnade immer sieghafter durch.

VI. Michelangelo und die religiösen Kräfte seiner Zeit.

Es bleibt noch die Frage offen: Aus welchen äußeren Anregungen und Einwirkungen ist die innere Entwicklung Michelangelos herausgewachsen oder wie weit ist sie wenig-

1) Frey 137; Thode 61; Nelson 258.

stens durch solche beeinflußt worden? Und auf der anderen Seite: Wie steht er im Rahmen seiner Zeit überhaupt? Inwiefern ist er ihr Kind und wo wächst er über sie hinaus? Wo hat er ihr Ureigenstes gegeben?

Auch auf diese Fragen eine eindeutige Antwort zu finden, ist nicht ganz leicht. Die Untersuchung literarischer Abhängigkeit ist so gut wie ergebnislos. Daß die Form seiner Dichtungen vielfach von Dante, von Petrarca, Bojardo, Lorenzo il Magnifico, Poliziano und anderen beeinflußt worden ist, liegt auf der Hand[1]. Aber der Inhalt ist gerade in seinen religiösen Quellen damit nur wenig erklärt. Wenn man darüber hinaus hier und da einen mehr oder weniger wörtlichen Anklang an Plato oder Pico della Mirandola oder an Savonarola feststellt, so ist damit kaum etwas gewonnen. Denn die tatsächliche literarische Abhängigkeit läßt sich kaum in einem solchen Falle mit Sicherheit nachweisen und Übereinstimmungen im einzelnen bedeuten wenig für die Gesamteinstellung Michelangelos zu den Strömungen seiner Zeit, mit denen er sich ja kaum irgendwo in der Ruhe reinen Denkens auseinandergesetzt hat. Er hat von den meisten geistigen Bewegungen seiner Zeit nur einen Gesamteindruck gehabt und er muß die Gabe besessen haben, sehr rasch das Wesentliche daran zu erkennen. Das hat er dann für sein Leben und Schaffen verwertet. So muß man sich darauf beschränken, zu zeigen, wie das geschehen ist, wie er die verschiedensten Eindrücke aufgenommen und wie er ihnen gegenüber — durch sie und gegen sie — seine ganz eigene Stellung gewonnen hat.

---

1) Condivi berichtet (c. 13, 1; 34 f. Frey), daß Michelangelo bei seinem ersten Aufenthalt in Bologna dem Gianfrancesco Aldovrandi jeden Abend aus Dante, Petrarca und Boccaccio habe vorlesen müssen. Das ist nur eines der Zeugnisse für die Bekanntschaft mit diesen Dichtern.

Michelangelo und das neue Lebensgefühl der Renaissance.

Zuerst: Michelangelo ist ein Mensch der Renaissance. Tiefer als die meisten vor ihm und nach ihm hat ihn die Wiederentdeckung des Altertums erschüttert. Seine Kunst ist nicht zu denken ohne das, was er von griechischen und römischen Bildwerken im Garten der Medici und in Rom gesehen. Es ist schon gesagt worden, was er dem verdankt. Vor allem ist es das Gefühl für die Körperlichkeit allen irdischen Seins. Dadurch erst wird sein Leben, sein Schaffen, sein Ringen in dieser Welt möglich. Dem Altertum und seiner Renaissance ist es zuzuschreiben, daß Michelangelo als Erdenmensch in vollem Bewußtsein leben darf — und kämpfen muß. Dies Muß ist seine persönliche Erfahrung, die ihn vom Griechentum scheidet. Am Schmerz, den sie nicht zu trösten wußte, mild vorüberzuführen, das vermochte die Antike — wenigstens in der Kunst. Diesen Zauber verstand Michelangelo nicht. Mit erbarmungslosem Scharfblick sah er diese Schwäche und deckte er sie auf. Damit rückte er stärker noch als alle Zeitgenossen in das unheimliche Zwielicht der Renaissance. Die anderen fühlten oft kaum, wie zwiespältig sie waren. Man kann die Gedanken eines Lionardo da Vinci, eines Pico della Mirandola, eines Erasmus von Rotterdam prüfen, immer wird man sehr rasch den inneren Widerspruch fühlen. Aber keinen von denen hat er wirklich gepeinigt, keinem hat er das Leben verbittert. Er gab ihnen allenfalls Anlaß zur Entfaltung ihrer dialektischen Künste. Wo aufrichtige Geister den Zwiespalt sich nicht verhehlten, da empfanden sie ihn als einen zeitbedingten, zwischen der gegenwärtigen Gestalt der Kirche, zwischen der scholastischen Lehre des Mittelalters und ihren stärker pantheistischen, stärker mystischen Gedanken, zwischen kirchlicher und philosophisch aufgeklärter Religion. Im gleichen Augenblick, da sie das erkannten, arbeiteten sie freilich

auch schon an dem Ausgleich der Gegensätze. Michelangelos Stellung zur Antike greift in doppelter Weise tiefer. Er hat gesehen, daß die Zwiespältigkeit schon im Wesen griechischer Weltanschauung lag, im Gegensatz des in sich vollendeten „harmonischen" und des wehrlos dem Schicksal preisgegebenen „tragischen" Menschen, die beide auf dem Gipfel des Altertums nebeneinanderstehen. Und Michelangelo hat es gewagt, mit der Kenntnis vom Altertum auch diesen Widerspruch bewußt in sich aufzunehmen — darin scheidet er sich von der Renaissance — und bewußt bis zu Ende durchzukämpfen. Darin scheidet er sich von der Antike selbst, die das nicht gewagt hat. Darum haben seine Kunstwerke von vornherein etwas so eigenartig Ungriechisches, darum zeigen seine letzten Bildnereien vom Einfluß des Altertums kaum noch eine Spur.

Sie werden dadurch nicht zu mittelalterlichen Kunstwerken. Denn die Fragestellung der Antike bleibt, nachdem sie einmal aufgeworfen. Michelangelo konnte Not und Glück seines Erdenseins, wie sie sich äußern im Gefühl seiner Leiblichkeit, nicht wieder preisgeben, konnte nicht den Körper — und die Seele — opfern, um sich hinzugeben, willenlos, an die Gotteskräfte, welche in den mittelalterlichen Kunstwerken die Menschen durchströmen und alles Persönliche auslöschen. In seiner Brust, in seinem Gewissen muß er den Kampf durchfechten. Das gibt ihm eine andere Geisteshaltung, ein anderes Lebensgefühl, als Altertum und Mittelalter es besessen. Das verbindet ihn mit seiner Zeit. Insofern lebt auch er aus der Eigengesetzlichkeit des irdischen Seins. Aber gerade darin unterscheidet er sich doch wieder grundsätzlich von dem Neuen, das die Eigenart der Renaissance ausmacht. Dessen tiefster Gedanke war doch der, daß der Mensch nicht nur eigenen, für ihn geltenden Lebensgesetzen unterliege, sondern daß sie in seinem Wesen — ohne Rücksicht auf außer ihm

Seiendes — vorgezeichnet wären, daß sie ihren Ursprung in ihm selbst hätten, daß er selbst sie sich gäbe. Die Gebundenheit und Unentschlossenheit der Renaissance hat verhindert, daß dieser Gedanke jemals ganz zu Ende gedacht wurde. Aber nichts anderes schwebt letztlich Pico della Mirandola vor, wenn er sein Preislied de hominis dignitate singt. Michelangelo hat versucht — wieder ernsthafter und größer denn alle seine Zeitgenossen —, in Eros und Schaffenskraft, in Vollendung des Irdischen und mit dem Blick auf das Himmlische nach Würde und Ruhm zu streben. Aber er hat erkannt, daß das alles nicht den Sinn des Menschentums ausmacht, sondern daß dem Menschen seine Eigenart, seine höchsten Gaben, wenn er sie ernsthaft nach seinen eigenen Gesetzen braucht, dazu gegeben sind, um die ganze Nichtigkeit alles Menschlichen zu erkennen, um zu erfahren, daß Gott allein dem Menschen Gesetz und Kraft seines Lebens geben muß, wenn anders es sich um Leben und nicht um ein Wandern zum Tode handeln soll. Daß dies nicht eine gehorsame Unterordnung unter die Kirche ist, die zu bezeugen gerade die freiesten Geister der Renaissance sich immer wieder bemühten, daß es nicht eine Halbheit neben den vielen Halbheiten seiner Zeit ist, beweist die Unerbittlichkeit, mit der er im Gedanken und im Leben mit dieser Überzeugung Ernst gemacht hat. Die anderen haben wohl auch ihre Wissenschaft, ihre Philosophie, die Kunst als bloße Vorstufe bezeichnet, der Theologie, der religiösen Erfahrung, der Kirchenlehre untergeordnet; aber sie haben doch beides nebeneinander bestehen lassen. Wer von ihnen hätte es gewagt, sein ganzes Wollen und Schaffen — und was für ein Schaffen stand hinter Michelangelo! — bedingungslos zu verwerfen, auch sein höchstes Streben als Wahn zu bezeichnen? Das ist die Stelle, an der Michelangelo die Welt der Antike ausstreicht aus seiner Kunst und die Welt der Renaissance — soweit

sie eine neue Welt ist — durchbricht. Indem das menschliche Eigenleben — mit ihr — bejaht wird, damit es in Bewußtheit und Selbstverantwortlichkeit — gegen sie — bezogen werde auf Gott, tritt an ihre Stelle der Geist der Reformation.

Michelangelo und der Platonismus der Florentiner Akademie.

In dem Vorstehenden ist der Ansatzpunkt gegeben, von dem aus Michelangelos Verhältnis zur neuplatonischen Mystik, wie sie auf dem Wege über Dionysius Areopagita damals in Florenz wieder aufkam, zu beurteilen ist. Eine ihrer Seiten hat ihn ganz stark gepackt, die ästhetische. Die schöne Erscheinung eines Irdischen löste in ihm ein geheimes Sehnen aus nach dem Vollendeten, Vollkommenen, ein geheimes Drängen sich hinzugeben an dies Schöne, mit ihm eins zu werden, Eros. Und diese Sehnsucht suchte im Einzelnen das Urbild, empfand dies als Übermenschliches, als ewige Wahrheit einer anderen Welt und damit als göttlich. So führte eine gerade Gedankenfolge von der Freude am Schönen zum Genießen Gottes. Das ist wirklich platonischer Geist. Und Michelangelo müßte nicht der Künstler gewesen sein, der er war, sein Wesen hätte nicht so sehr der Schönheit Feuerkraft entsprochen haben dürfen, wie es das tat, wenn ihn diese Gedanken nicht entflammt hätten. Wie sie ihm zerbrachen, ist gezeigt worden. Sie haben nur ein Stück seines Lebens erfüllen können.

Neben dieser am Schönheitsbegriff entzündeten Mystik stand aber in der platonischen Akademie noch eine zweite Art, die christliche. Auch sie war zwiespältig in ihrem Wesen, wie alles, was die Renaissance denkend hervorgebracht hat. In ihrem Gottesbegriff stand der in sich Seiende, im Denken nicht zu Erfassende neben dem alle Welt Durchströmenden. Ihr Menschenbild schwankte, zeigte

bald ein Wesen, das der überirdischen Welt innerlich verwandt und bald ein Tier war, fähig, eins zu werden mit Gott und doch erbsündig[1]. Ihr Erlösungsgedanke zeichnete einen schwierigen Weg vor, dessen ersten Teil der Mensch aus eigener Kraft gehen muß durch Moralphilosophie und gemäßigte Askese nach dem Leitwort μηδὲν ἄγαν, durch Naturphilosophie und Dialektik zur Theologie, damit dann auf der letzten Strecke Gott selbst den ermüdenden Wanderer zur Höhe ziehe. Das Ziel aber ist das summum bonum, das, wonach alle begehren, ist zuletzt felicitas, possessio atque adeptio huius primi boni super omnia exaltati[2], ein Verweilen im Urgrunde des Göttlichen. Von diesem halb antiken, halb mittelalterlich katholischen Gedankengefüge hat Michelangelo nichts gewußt oder wenigstens sich nichts zu eigen gemacht. Man stelle neben diese widerspruchsvollen und selbstsüchtigen Äußerungen die schlichte Größe der frommen Gedanken, die aus seinen Werken, aus seinen Gedichten spricht. Er sah Gott so, wie er ihn erfahren, als den Schöpfer der Welt und des Menschen, als den Richter, der ein vollkommenes Leben forderte und die Nichtachtung seines Willens unerbittlich gerecht strafte. Er erfuhr sein Wirken als die vergebende Liebe am Kreuz, nicht als Erfüllung der höchsten Wünsche eines neuplatonischen Menschen, sondern als ein unbegreifliches Gnadengeschehen, dessen sinn- und kraftumwandelnde Lebensmächtigkeit er an sich verspürte. Dem schweren und vielgestaltigen, halb auf die eigene, halb auf Gottes Kraft gestellten Erlösungsgange, wie ihn Pico schildert, setzt Michelangelo in tiefer Ergriffenheit das Gebet entgegen:

---

1) Es ist schon bezeichnend, daß Pico eine Schrift de hominis dignitate schreibt! (Ioannis Pici Mirandulae Concordiaeque comitis opera, Basel 1601, 207 ff.)

2) Ioannis Pici Mirandulae Concordiaeque comitis opera, Basel 1601, S. 31 f.: Heptaplus Buch VII, Vorrede.

„Erlasse mir den halben Weg zum Himmel,
Mein teurer Herr, denn für die Hälfte selbst
Bedarf zum Aufstieg deiner Hülfe ich“[1].

Er weiß:

„Denn nimmer kann, wer sterblich, Himmelsgabe,
Wie sehr er strebt, aus Eigenem bezahlen“[2].

War er mit diesen schlichten und großen Gedanken ein echtes Kind seiner Kirche, dankte er sie ihr?

Michelangelo und die katholische Kirche.

Daß Michelangelo zeit seines Lebens ein treuer Sohn seiner Kirche gewesen ist, deren Päpsten er jahrzehntelang gedient hat, steht außer Zweifel ebenso wie die Tatsache, daß er das aus ehrlichstem Gefühl heraus getan hat. Er hat einen Gegensatz zwischen seinem Wissen und religiösem Leben und dem, was ihn an die Kirche band, nie empfunden. Seine Frömmigkeit betätigte sich nach außen hin in den von ihr vorgeschriebenen Formen. Daß sie als göttliche Heilsanstalt die Stätte sei, in der sich die Gnade auswirke, ist ihm nie zweifelhaft gewesen. Nur ein einziges Mal tun wir einen Blick in die zornige Empörung, mit der auch er dann und wann auf das verweltlichte Treiben in Rom geschaut hat, in einem Sonett aus dem Jahre 1512[3]:

---

1) Frey 150; Thode 246; Nelson 271:
Amezzami la strada, c' al ciel sale
Signior mie caro, e a quel mezzo solo
Salir m' è di bisognio la tuo 'ita.

2) Frey 109, 82; Thode 191; Nelson 206:
C' un don celeste non con mille pruoue
Pagar del suo puo gia chi è mortale.

3) Frey 10; Thode 3; Nelson 9:
Qua si fa elmj di chalicj e spade,
E 'l sangue di Christo si uend' a giumelle,
E croce e spine son lance e rotelle,
E pur da Christo patientia chade.

„Hier macht aus Kelchen Helme man und Schwerter,
Verkauft das Blut des Herrn mit beiden Händen,
Zu Schild' und Lanzen werden Kreuz und Dornen,
So daß selbst Christus die Geduld verlöre.
Doch käm' er besser nicht in diese Stadt,
Denn seines Blutes Preis stieg' zu den Sternen:
Bis auf die Haut verkauft man ihn in Rom,
Versperrt sind alle Wege hier dem Guten."

Damals hat er sich, wie die Unterschrift besagt, am Sitz des Papsttums wie „in der Türkei" gefühlt. Aber in derselben Stadt hat er dann später aus innerster Frömmigkeit heraus seiner Kirche den schönsten Dienst geleistet, den er ihr tun konnte, indem er die Kuppel über St. Peter wölbte.

Und trotzdem muß man feststellen, daß das ausgesprochen Katholische in seinem Schaffen wie in seinem Glauben kaum je sichtbar zutage tritt. Zur Scholastik hat er kaum irgendein Verhältnis gehabt. Man kann nirgendwo feststellen, daß ihre theologischen Erwägungen bei der Formung seiner Schöpfungen mitgespielt hätten. Im Gegenteil: Man hat darauf hingewiesen, daß sowohl nach der Auffassung des Thomas wie des Duns Scotus der Sündenfall nicht einem Akt der libido entsprungen sei, da Adam und Eva ja im Zustand der Unschuld gelebt hätten, sondern dem Ungehorsam gegen das Gebot Gottes, während die Eva, wie Michelangelo sie gemalt hat, die verkörperte Wollust und Begierde ist. Ich glaube nicht, daß der Künstler sich über diese Frage je Gedanken gemacht hat. Er hat den Vorgang so gemalt, wie er ihn im 3. Kapitel

---

Ma non c'ariui piu 'n queste chontrade,
Che n'andre' 'l sangue suo 'nsin alle stelle,
Poscia ch'a Roma gli uendon la pelle,
E eci d'ogni ben chiuso le strade.

der Genesis fand und wie er dann seiner Einbildungskraft erschien[1].

So wie er in diesem Falle die Dinge einfacher und unmittelbarer sah als die kirchliche Theologie, so war seine allerpersönlichste Religion schlichter und größer als die des späten Mittelalters. Damals hatte auch die Kirche einen doppelten Gottesbegriff, ähnlich dem Neuplatonismus. Neben der Vorstellung von dem „jenseitig in sich selbst Ruhenden, Unnahbaren, über alles Denken und Tun des Menschen weit Hinausliegenden" stand die „eines Gottes, auf den der Mensch einen sittlichen Druck auszuüben vermochte"[2]. Die Stufen des sittlichen Handelns, durch die der Mensch sich, wie die Kirche lehrte, ein Verdienst erwerben konnte vor Gott, waren rasch umgebogen in die philosophisch-mystischen Stadien der Erhebung zu Gott, wie sie der Platonismus schilderte. Er stand dem Katholizismus seiner Zeit näher als die Unbedingtheit des sittlichen Urteils und der Gnadengewißheit Michelangelos.

Nun hat Martin Spahn auf die Seite des kirchlichen Lebens hingewiesen, die am stärksten, ja entscheidend des Künstlers Schaffen beeinflußt haben soll, auf den katholischen Kultus. Es mag wohl sein, daß seine Pracht und Feierlichkeit, vielleicht auch sein innerer Gehalt, wenn er des Lateinischen überhaupt so weit mächtig war, um dem Einzelnen mit Verständnis folgen zu können[3], nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben sein mag. Wenn Spahn aber behauptet, die Karsamstagsliturgie des Jahres 1508 sei die geistige Quelle der ganzen Sixtinadecke, so merkt man der ganz unzulänglichen Beweisführung nur allzu deutlich

1) Spahn a. a. O. 212: Anmerkung zu S. 106 Zeile 19 ff.
2) K. Holl, Luther [2·3] (1923), 3 f.
3) K. Frey bestreitet, daß Michelangelo überhaupt Latein gekonnt habe, mit guten Gründen: Michelagniolo Buonarroti, Quellen und Forschungen Bd. 1 (Berlin 1907), 16 f.

an, wie hier der Wunsch Vater des Gedankens gewesen ist. Weder stammen alle Propheten, noch die Sibyllen, noch die Vorfahren Christi, noch die „Rettungen des Volkes Israel" in den Ecken aus dem Gang der genannten Liturgie. Und ebensowenig vermag ich einzusehen, daß ihr Geist „die Seele Michelangelos überschattet" und den Entwurf der Deckengemälde bestimmt habe. Von „christlicher Lyrik, glaubender Zuversicht, ahnungsvoller Symbolik, Christus allein sich hingebender Frömmigkeit"[1] vermag ich in den großen Darstellungen von Schöpfung, Menschenschuld und Sintflut, wie in den bewegten Prophetengestalten wenig oder nichts zu bemerken. Die Behauptung, daß die einzelnen Vorgänge „gleichmäßig auf das Mysterium der Wiedergeburt durch die Auferstehung Christi und die Taufe" — was durch die Sintflut belegt wird! — „hingeordnet seien[2], scheint mir ebenso willkürlich wie der Versuch, in dem Ganzen eine „Synthese von Glaube und Kultus" zu sehen[3], verständnislos. Es ist schon einmal darauf hingewiesen worden, wie Spahn diese Sätze wie seine ganze Aufstellung vor einem Teil der Bilder unmöglich aufrecht erhalten konnte. Sie läßt er später und aus dem entgegengesetzten Geist heraus entstanden sein wie die übrigen. „So wenig mehr empfand der Künstler die Gesamtheit seiner Bilder an der Decke als aus einer einheitlichen liturgischen Idee entfaltet"[4]. Die inneren Unwahrscheinlichkeiten all dessen brauchen nicht einzeln genannt zu werden. Gerade aber am letztentstandenen Teil der Gemälde macht Spahn eine bedeutsame Beobachtung: „Zuletzt blieb ihm nichts anderes übrig, als seine Zuflucht zu dem geschichtlichen Jonas, zu dem Propheten zu nehmen, wie ihn die Heilige Schrift schildert. An die Stelle der

1) Spahn 25.
2) Spahn 38.
3) Spahn 72.
4) Spahn 167 f.

Liturgie trat die Bibel, an die Stelle des künstlerisch fruchtbaren religiösen Erlebnisses als inspirierendes Element die Historie.“ Mir scheint in der Tat die Heilige Schrift eine der wesentlichsten Quellen für Michelangelos Religion, wie er sie lebte und wie er sie malte, gewesen zu sein. Sie selbst ist ihm, gerade als er in der Sixtina arbeitete, zum „fruchtbaren religiösen Erlebnis“ geworden wie in denselben Tagen dem anderen, der gleich ihm in ihr zu lesen vermochte mit den suchenden Augen des um Gott Ringenden und mit dem lebenschaffenden Bildnerblick des Künstlers, wie Martin Luther.

Michelangelo und Dante.

Stärker als durch ihr Dogma und ihren Kultus hat die katholische Kirche durch zwei Männer auf Michelangelo eingewirkt, die bei aller Eigenart, ja Gegensätzlichkeit doch ihres Geistes voll waren. Der eine von ihnen ist Dante Alighieri. Borinski hat in seiner freilich schwer leserlichen Schreibweise eine ganze Reihe von mehr oder weniger genauen Übereinstimmungen zwischen dem Maler und dem Dichter nachgewiesen[1], hat die Ergebnisse seiner Nachprüfung in Tabellenform zusammengestellt[2]. Steinmann hat noch eine ganze Reihe anderer Beziehungen sehen wollen[3]. Daß eine Reihe von Bildern in der Tat dem Wortlaut Dantescher Schilderungen nachgebildet ist, dafür sei hier nur eines der schönsten Beispiele angeführt[4]: Die Dar-

1) Karl Borinski, Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante, München (1908).

2) Ebendort S. 337 ff.

3) Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II, München (1905), 559 ff. Ferner: H. Thode, Kritische Untersuchungen II (Berlin 1908), 40 ff.

4) Schon Condivi hat um diese Übereinstimmung gewußt: Condivi 46, 10; 164 Frey: Sotto à iquali reprobi si vede Caronte colla sua nauicella, tal quale lo descriue Dante nel suo Inferno,

stellung des Fährmanns Charon, der die Verdammten über den Acheron bringt, — rechts unten auf dem Bilde des „Jüngsten Gerichtes“[1] — entspricht genau dem, was Dante im 3. Gesange des „Inferno“ schildert: Da ist „des fahlen Sumpfs erzürnter Steuermann, des Augen Flammenräder rings umschlangen“[2], und vor ihm „drängten sie zusammen sich am Strand, dem schrecklichen, zu welchem alle kommen, die Gott nicht fürchten“[3], die „Tiefgebeugten“[4], „Charon, mit Augen, die wie Kohlen glommen, winkt' ihnen und schlug mit dem Ruder los, wenn einer sich zum Warten Zeit genommen“[5]. So stürzen sie in jähem Falle übereinander[6]. Nicht alle Übereinstimmungen, die man hat er-

---

nella palude d'Acheronte, ilqual alza il remo per battere qualunche anima lenta si dimostrasse . . .

1) Kl. d. K. 127.

2) Dante, Inferno III 98 f:
Al nocchier della livida palude
Che intorno agli occhi avea di fiamme ruote.

3) 106 ff.:
Poi si ritrasser tutte quante insieme,
Forte piangendo, alla riva malvagia
Che attende ciascun uom che Dio non teme.

4) III 100 ff.:
Ma quell' anime, ch' eran lasse e nude,
Cangiâr colore e dibattèro i denti
Ratto che inteser le parole crude.

5) 109 ff.:
Caron dimonio, con occhi di bragia
Loro accennando, tutte le raccoglie;
Batte col remo qualunque s' adagia.

6) 112 ff.:
Come d' autunno si levan le foglie
L' una appresso dell' altra, infin che il ramo
Vede alla terra tutte le sue spoglie:
Similemente il mal seme d' Adamo
Gittansi di quel lito ad una ad una
Per cenni, come augel per suo richiamo.

kennen wollen, sind so unbezweifelbar wie diese [1]. Aber schließlich kommt es auch hier wieder nicht auf die wörtliche Entlehnung an, sondern auf den geistigen Gesamteindruck, den der Künstler empfangen hat, um ihn in sich selbst schöpferische Kraft werden zu lassen. Wenn den Dichter selbst das Erzeugnis seiner Einbildungskraft so erschüttert hat, daß er bekennt, „daß mich noch jetzt Schweißtropfen übertauen, so oft dies Schreckensbild mich überfällt“ [2], so mag es Michelangelo nicht anders ergangen sein. Das „Jüngste Gericht“ als Ganzes ist nicht denkbar ohne die schauerlich großartige Stimmung, welche durch Dantes Dichtung weht. Die Schaffenskraft des einen Künstlers hat sich an der des anderen entzündet. Erst was der Dichter im rasch vorübergehenden Flug der aus Worten geformten Bilder zu schauen gewagt hatte, konnte der Maler für immer in festen Umrissen an die steinerne Kapellenwand bannen. Der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens scheint derselbe: Er liegt in dem Erschauern vor einem Bilde unerhörtester Bewegtheit:

„Nie ruht der Höllenwirbelwind vom Toben
Und reißt zu ihrer Qual die Geister fort

---

1) Neuerdings hat sich Arturo Farinelli in seinem Buch „Michelangelo e Dante e altri brevi saggi“ (Torino 1918) sogar sehr scharf gegen direkte Einwirkung Dantes auf die Kunst Michelangelos ausgesprochen. Sicher hat er recht, wenn er sagt (S. 75): „Dante tutto trasfuso in Michelangelo, una curiosità viva e continua, il bisogno di una risoluta confutazione.“ Aber wenn er dann fast alle Beziehungen bis auf die ganz offenkundigen im Jüngsten Gericht leugnet, so geht er nach der entgegengesetzten Seite, wie man es bis dahin getan, zu weit. Sehr fein ist, was Farinelli S. 50 f. über das Verhältnis des Künstlers zum Dichter im Ganzen sagt.

2) III 131 f.:

. . . . . che dello spavento
La mente di sudore ancor mi bagna.

Und dreht sie um nach unten und nach oben“[1].
. . . „So sah ich hier im Sturm der Sünder Zug
Hierhin und dort, hinauf, hinunter fahren,
Gestärkt von keiner Hoffnung, mindres Leid,
Geschweige jemals Ruhe zu erfahren“[2].

Carl Frey hat es wahrscheinlich gemacht[3], daß unter dem Eindrucke der erneuten — er kannte ihn schon sehr viel länger — und vertieften Beschäftigung mit Dante, wie sie die Arbeit am „Jüngsten Gericht“ zur Folge hatte, die beiden Sonette entstanden sind, in denen Michelangelo von Dante handelt[4]. Sie bezeugen am besten, wie groß der Maler den Dichter geschaut hat, wenn er im einen erklärt, für seine uirtute wolle er il piu felice stato del

---

1) Inferno V 31 ff.:
La bufera infernal, che mai non resta,
Mena gli spirti con la sua rapina,
Voltando e percotendo li molesta.

2) Inferno V 42 ff.:
. . . Così quel fiato gli spiriti mali;
Di qua, di là, di giù, di su gli mena;
Nulla speranza gli conforta mai,
Non che di posa, ma di minor pena.

3) Unter Berufung auf die Dialoge Gianottis, in denen von Dante besonders gehandelt und die Entstehung des einen Sonetts ausdrücklich erwähnt wird: Frey, Dichtungen S. 425 f.

4) Frey scheint mir gegen Grimms Hinweis auf die Schicksalsverwandtschaft, in der sich Michelangelo mit Dante verbunden gewußt habe, im Recht zu sein. Es ist wirklich tiefste Ehrfurcht vor dem großen Dichter, die Michelangelo zu jenen Versen veranlaßt hat. H. Grimm, Leben Michelangelos II 72 ff. Des Cornelius feine Beobachtung, die Grimm an derselben Stelle wiedergibt, daß der Verfall der italienischen Kunst da beginne, wo die Maler aufhören, Dante in sich zu tragen, ist tiefer, als dem Sprecher vielleicht selbst bewußt war, denn dieser Wandel ist stärker noch als in der künstlerischen, in der veränderten religiösen Haltung begründet.

mondo hingeben[1], und im anderen bekennt: „Nie ward ein Gleicher, Größ'rer je geboren"[2].

Michelangelo und Savonarola.

Der Ernst des Gerichtsgedankens, den Michelangelo zeit seines Lebens in unerhörter Schwere über sich spürte, ist ihm durch Dantes Vermittlung zu einem Gegenstande künstlerischer Anschauung geworden. Als Lebenswirklichkeit erfahren hat er ihn schon viel früher, noch unmittelbarer, durch das lebendige Wort des Mannes, der im letzten Jahrzehnt des Quattrocento nicht müde wurde, mit unerbittlichem Ernst und flammender Beredsamkeit davon zu reden, und dadurch ganz Florenz erschütterte, Girolamo Savonarolas.

Auch für diesen Zusammenhang haben wir einen literarischen Beleg. Condivi schreibt[3]: „Gleichfalls mit großem Eifer und Fleiß hat er (Michelangelo) die Heiligen Schriften gelesen, sowohl die des Alten wie des Neuen Testaments, wie auch die Arbeiten derer, die sich darum bemüht haben, z. B. die Schriften des Savonarola, zu dem er immer eine große Neigung gehabt, zumal ihm auch die Erinnerung an seine lebendige Rede im Geiste geblieben war." In der Tat ist der Eindruck, den er als junger Mensch von ihr empfangen, von nachhaltigster Wirkung gewesen. Joseph Schnitzer hat im zweiten Bande seines großen Werkes über Savonarola[4] in sorgfältigster Zusammenstellung auf all das

---

1) Frey n. 109, 37; Thode n. 10; Nelson n. 164.

2) Frey n. 109, 49; Thode n. 11; Nelson n. 176:
Simil uom ne maggior non naqque mai.

3) c. 56, 3; 204 Frey: Ha similmente con grande studio et attentione lette le sacre scritture si del testamento vecchio come del nuouo e chi sopra di cio s'è affaticato, come gli scritti del Sauonarola, al qual egli ha sempre hauuta grande affettione, restandogli anchor nella mente la memoria della sua viua voce.

4) Joseph Schnitzer, Savonarola, 2 Bde., München 1924.

hingewiesen, was sich an Verwandtschaft des inneren Wesens der beiden religiösen Persönlichkeiten aufzeigen läßt: die terribilità ihrer Lebenshaltung und ihre seherische Begabung, die Stärke ihrer Todesgedanken und die Bedürfnislosigkeit ihres irdischen Seins, den Glauben an die Macht des Gebetes und die hingebende Liebe zu Christus, die Kirchenkritik, die in jenem einen Sonett Michelangelos in Tönen, wie sie ganz Savonarolas Art entsprechen, aufklingt, aber auch ihre unbedingte Kirchentreue, ja die gleiche Kunstauffassung.

Schnitzer hat auch darauf hingewiesen, daß es unschwer sei, für das alles handgreifliche Beweise aus den Werken des Künstlers beizubringen. Die herbe Größe seiner Madonnen, die Wucht, mit der er das Alte Testament anschaut, das auch Savonarola meist seinen Predigten zugrunde legte, das Sintflutgemälde, das wie eine bildnerische Wiedergabe der gewaltigen Predigt über diesen Stoff erscheint, die der Dominikaner 1494 gehalten, schließlich das Jüngste Gericht, das alles redet freilich deutlich genug, würde das tun, auch wenn wir Condivis Zeugnis nicht besäßen.

Und doch ist es falsch, diese Beziehungen mit Thode zu der Formel zu verdichten: „Michelangelos Christentum war dasjenige Savonarolas“[1]. Denn Savonarolas Frömmigkeit war so gut katholisch im allgemeinsten Sinne, wie seine Theologie thomistisch[2]. Der doppelte Gottesbegriff, die Lehre von der gratia infusa, der Zwiespalt zwischen dem Glauben an eine Prädestination und der Mahnung zu einem tugendhaften Leben „für alle Fälle“, von den Stufen der Reue und dem seligen Anschauen Gottes als dem Endziel allen sittlichen Strebens, das Zusammenwirken von

1) Michelangelo II 296.

2) Vgl. darüber Schnitzers Aufriß der theologischen Anschauungen Savonarolas II 788.

Gottes Heilstat und eigener Mitarbeit durch Gebet, Fasten und Bußwerk, der stark mystische Zug, der die Frömmigkeit Savonarolas bei all ihrem prophetischen Wesen auszeichnet, das alles ist spätmittelalterlich katholisch. Michelangelos Christentum als das Savonarolas bezeichnen, heißt also gar nichts anderes aussagen als: Michelangelo glaubte eben dasselbe wie jeder fromme, etwas theologisch gebildete Katholik seiner Zeit.

Was dem Mönch von S. Marco in diesem allgemeinsten Rahmen die Eigenart gibt, das gerade findet sich bei dem Künstler nicht wieder. Das ist einmal der wesensmäßig, von Haus aus weltflüchtige, besser vielleicht noch pietistische Zug in der geistigen Haltung des Mönches[1], der doch etwas sehr anderes ist als jenes tragische Scheitern aller weltlichen Möglichkeiten, das den Höhepunkt von Michelangelos Kampf um die Welt ausmacht.

Diese asketische Neigung formt nun aber nicht nur sein persönliches Leben, sondern wird von ihm dank des prophetisch-politischen Wesenszuges, den er in sich trug, zum Maßstab einer Beurteilung des kirchlichen und religiösen Lebens seiner Zeit erhoben[2]. Das allein hat ihm einen Platz in der Geschichte verschafft, hat ihn freilich auch auf den Galgen über dem Scheiterhaufen gebracht.

---

1) Er klingt z. B. deutlich — ich wähle absichtlich ein frühes Beispiel, um zu zeigen, wie er in Savonarolas Veranlagung begründet ist — aus dem Briefe an seine Mutter vom 5. 12. 1485: Villari-Casanova, Scelta di Prediche e Scritti di Fra Girolamo Savonarola, Florenz (1898), 422 ff.

2) Daß Savonarola in die Politik verwickelt wurde, war nach meinem Dafürhalten nicht ein Mißgeschick, sondern lag durchaus in der Richtung seiner religiösen Absichten. Die Kämpfe, die ihn ins Kloster führten, entsprangen nicht so sehr persönlicher innerster Not, sondern seiner Zeit-, Kirchen- und Kulturkritik, die ernsthaft nur durch tatkräftig umgestaltendes Einwirken auf die Welt, durch prophetisch-politisches Handeln zu überwinden war.

Fühlte er sich zu diesem Wirken von Gott berufen und verpflichtet, so war das wieder ein Zug, dem bei Michelangelo nur in ganz anderem Sinne und auf anderem Gebiete etwas Ähnliches entspricht.

Der dritte Zug in Savonarolas Eigenart aber ist die glühende Kraft, mit der er die zeitliche Nähe des in durchaus irdischen Formen, etwa durch einen neuen Cyrus über die Welt hereinbrechenden Gerichtes ankündigt. Seine Eschatologie ist — wie bei den Propheten des Alten Testamentes — in das Zeitliche und in das Politische gewendet. Bei Michelangelo ist sie in ihrer ewigen Unbedingtheit verstanden. So wie er unerbittlich Gerichtstag hält über sein Ich, so sieht er das Gottesgericht über aller Zeit stehen.

Daß er sich aber zu dieser Höhe des Denkens aufschwingen konnte, das gerade dankt er Savonarola. Der bußpredigende Mönch hat zuerst und damit unauslöschlich für sein ganzes Leben die große Frage nach Möglichkeit und Sinn des Sittlichen in sein Gewissen geprägt und damit zugleich die andere nach dem Verhältnis von Kultur und Ewigkeit. Immer wieder ist seitdem in dem Künstler die bohrende Ungewißheit wach geworden, wie viel auch von seinen Werken auf den großen Scheiterhaufen der „Eitelkeiten" gehöre. Der tödliche Stachel des Wissens um die Vergänglichkeit des Irdischen, der alle weltlichen Lebensansätze Michelangelos vernichtet hat, er ist ein Erbe, das der sterbende Savonarola ihm hinterlassen, das in ihm weiterwirken sollte — immer stärker und unerbittlicher.

Ähnlich ist es mit dem Verhältnis von des Mönches und des Künstlers Anschauungen über Sinn und Aufgabe der Kunst. Savonarolas Bedeutung für deren Entwicklung bestand — nach Schnitzer — „in kurzen Worten zusammengefaßt, im entschlossenen Kampfe für die Verinnerlichung und Verchristlichung der Kunst gegen die drohende Alleinherrschaft einer heidnisch-sinnlichen Richtung und in der

nachdrücklichen Empfehlung der religiösen Kunstideale“[1]. Sobald wir das lesen, steht jene vom Christentum bestimmte Entwicklungsreihe von Werken Michelangelos vor unseren Augen, und wir sehen zugleich ihren geistigen Ansatzpunkt.

Aber daß der Künstler 50 Jahre nach des Dominikaners Tode unerbittlich Ernst machte, daß er all sein Meißeln und Malen für Wahn erklärte, dem er untertan gewesen[2], daß er dann doch eine neue Stellung, freilich eine grundsätzlich neue, zu seinem Werk finden, daß er die hehre Schönheit der Peterskuppel ersinnen und bis in die letzten Lebenstage an der Pietà Rondanini arbeiten konnte, das war doch mehr als ein verspätetes Nachklingen von Gedanken Savonarolas, das war eine Frucht seines Lebenskampfes und eines letzten Anstoßes, der von außen in sein religiöses Leben eingreifen sollte. Dazu mußte erst Vittoria Colonna ihren großen Freund lehren, daß auch künstlerisches Schaffen aus Gnade möglich sei dem, der da glaubt[3].

Michelangelo und die Reformbewegung innerhalb der katholischen Kirche.

Um das Jahr 1530 sind die Lehren der Reformation, die Schriften Luthers stärker als bis dahin nach Italien gekommen. Und zur gleichen Zeit sind sie dort von einer ganzen Reihe bedeutender Persönlichkeiten gelesen worden, die daraufhin begannen, in der deutschen Reformation nicht nur eine kirchenpolitische, sondern eine wahrhaft religiöse

---

1) Schnitzer II 841.

2) Vgl. S. 100 Anm. 1.

3) „. . . . habe erkannt: Omnia possibilia sunt credenti. Ich hatte ein felsenfestes Vertrauen auf Gott, er gäbe Euch eine übernatürliche Gnade, diesen Christus zu bilden.“ Frey, Briefe S. 304.

Bewegung zu sehen. Das erforderte, daß man sich ernsthaft mit ihren theologischen Sätzen beschäftigte.

Das ist fast zur gleichen Zeit an zwei verschiedenen Orten ganz besonders stark geschehen, wo sich größere Kreise mit den von der Reformation aufgeworfenen Fragen auseinandersetzten, in Venedig und in Neapel. Dort sind vornehmlich Contarini und der Engländer Pole, hier Juan de Valdés und Bernardino Ochino die Träger der Bewegung gewesen. Im Mittelpunkt ihrer Erwägungen stand die Frage nach der Rechtfertigung.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, wieweit diese verschiedenen Männer Luthers Gedanken richtig verstanden haben, wieweit sie sich freizumachen wußten von den Sätzen der Scholastiker, wieweit sie das Gefühl dafür gehabt haben, daß es um mehr ging, als um eine begriffliche theologische Auseinandersetzung, daß hier Geisteshaltungen ganz verschiedener Art miteinander rangen, daß es um die Möglichkeit eines neuen Lebens ging. Ebensowenig kann es sich darum handeln, was sie von sich aus je nach ihrer Eigenart aus dem Gegensatz scholastischer und lutherischer Gedanken gemacht haben. Das eine nur ist in unserem Zusammenhange wichtig, daß diese Männer Schriften der Reformatoren, ihre Formulierungen, ihre Fragestellungen gekannt und durchzudenken versucht, hier und da doch wohl auch etwas von der Sache geahnt haben, um die es ging. Und diese führenden Persönlichkeiten hat Vittoria Colonna gekannt, hat mit ihnen in Gedankenaustausch über die brennenden religiösen Fragen gestanden, mit einzelnen in engster Verbindung. Und dies unmittelbar vor und während sie die geistige, ja man darf sagen, die religiöse Freundschaft mit Michelangelo pflegte.

Die Geschichte dieser italienischen Reformbewegung der dreißiger Jahre ist eine zwiespältige gewesen. Die Führer der venezianischen Bewegung wurden von Paul III. zu Kardinälen ernannt. Contarini wurde der Vertreter des

Papstes auf dem Regensburger Reichstag 1541, wo eine friedliche Verständigung mit den Lutheranern versucht wurde. In dieser Auseinandersetzung mußte Contarini als amtliche Persönlichkeit wortführend auf der Seite des Katholizismus stehen, auf die er freilich auch innerlich gehörte. Sein von ihm durchaus ernst gemeinter Versuch, zu einer Einigung zu kommen, mißglückte. Damit war seine Kraft gebrochen. Er ist bald gestorben, während Pole immer stärker zur Kirchlichkeit und Ketzerfeindlichkeit zurückgekehrt ist.

Anders die Neapolitaner. Gegen sie, die freier von der Scholastik einem recht verstandenen Luthertum näher waren, setzte man die Inquisition in Bewegung. Valdés ist vorher gestorben. Ochino hat 1542 fliehen müssen und ist offen zum evangelischen Glauben übergegangen.

Gerade in den Jahren, da die Freundschaft der Markgräfin von Pescara mit Michelangelo am innigsten und lebhaftesten war, am Ausgang des vierten Jahrzehntes, hat sie am stärksten unter dem Einflusse Bernardino Ochinos gestanden. Freilich hat sie dessen Entwicklung, die auf immer reiner evangelische Anschauungen hindrängte, nicht bis zu Ende teilen können. Vom Jahre 1541 wendet sie sich von ihm ab und dem Kardinal Pole zu. So hat sie den Weg zur Kirche nicht nur äußerlich zurückgefunden. Sie hat darauf verzichtet, den Kampf um die Rechtfertigung vor ihrem eigenen Gewissen durchzufechten. Für das einmal geweckte Glaubensverlangen bot ihr die Mystik einen leichteren Ausweg.

Das aber steht fest, daß sie gerade in den Jahren, da die große Fragestellung der Reformation immer drängender an sie herantrat, im engsten Gedankenaustausch mit Michelangelo gestanden hat, und daß sie gemeinsam Paulus gelesen haben. Erst wenn man das weiß, wird die unerhörte Zuspitzung des religiösen Ringens Michelangelos gerade in jenen Jahren verständlich. Seine christlichen Dichtungen

sind nicht die müden Anwandlungen eines frömmelnden Greises. Was die Untersuchung der inneren Notwendigkeit, aus der heraus sie entstanden, aufgezeigt hat, wird nun durch den geschichtlichen Zusammenhang, aus dem sie entsprungen, bestätigt: Die größte religiöse Frage seiner wie aller Zeiten war vor ihn hingetreten, die nach der Rechtfertigung aus dem Glauben.

Michelangelo und Luther.

Hat Michelangelo die Antwort des „allein aus dem Glauben" gefunden? Das heißt die Frage nach seinem Verhältnis zu Luther stellen.

Sie will freilich nicht so verstanden sein — wie es bei den anderen, besprochenen Geistesbewegungen seiner Zeit der Fall war —, als handele es sich um eine bewußte Auseinandersetzung. Michelangelo hat trotz alledem, was er durch Vittoria Colonna erfahren, Luthers Rechtfertigungslehre in ihrem vollen Umfange und ihrer ganzen Tragweite sicherlich nicht kennen gelernt. Dazu war der Weg, auf dem sie zu ihm kam, zu weit. Etwas von außen an ihn Herangetragenes hätte zudem den lebensgereiften Mann kaum noch tief erschüttert, wenn nicht aus seinem eigenen Kampf, die Frage aufgestanden wäre. Wir haben gesehen, wie das der Fall gewesen ist, wie ihm die Möglichkeiten allen Menschseins vor Gott zerbrachen, wie er von sich aus fragend, ohne Bewußtsein eigenen Könnens, ja Wollens unmittelbar vor Gott gestellt wurde. Wir wissen aus einem Beispiel, wie auch die Marchesa noch dazu beigetragen hat, ihn selbstischer Hoffnungen zu berauben. In dieser höchsten aus der eigenen Erfahrung erwachsenen Not mag ihn getroffen haben, was Vittoria ihm aus den Briefen Contarinis, aus den Predigten Ochinos, letztlich aus der Gedankenwelt Luthers erzählte, was aus den Worten des Römerbriefes zu ihm sprach.

Diese aus seinem Leben erwachsene Not war aber nicht ganz die gleiche wie die, mit der Luther im Kloster kämpfte. Bei Luther steht die Gotteserfahrung schon am Anfang, bei Michelangelo erst am Ende seines Kampfes. Luther sieht, geblendet vom Blitzstrahl von Stotternheim, all sein Tun und Treiben im Lichte Gottes. Sein Klosterkampf geht von vornherein um die Erfüllung einer von Gott geforderten Pflicht. Nicht entfernt so stark und beherrschend wie bei dem deutschen Mönch stand bei Michelangelo das Sittliche im Mittelpunkte seines Lebens. Nicht um Gottes Gebot und des Menschen Sündhaftigkeit ging es Michelangelo in erster Linie. Das war die ureigentliche Frage und Aufgabe mönchischen Wesens. Vor ihm stand eine andere: Sein Künstlertum.

An dem Widerspruch zwischen Entwurf und Ausführung, den er freilich bitterer erfahren hat als wohl je ein ernster Künstler, rollt sich der Fragenkreis seines Lebens auf. Neben dem schöpferischen Wollen und seinen hohen Zielen steht die Unzulänglichkeit alles schöpferischen Handelns. Die Begrenztheit alles Menschlichen steht dem Gedanken der Vollkommenheit gegenüber, das Endliche dem Unendlichen, die Zeit der Ewigkeit. So hat sich die persönliche Erfahrung des Künstlers ausgeweitet zur Einsicht in die grundsätzliche Not des Menschentums. Diese erscheint freilich in diesem Zusammenhang wesentlich anders als bei Luther. Dort ist es ein Schuldgefühl ohnegleichen, das Bewußtsein um die Erbsünde, das den Menschen erschauern läßt, hier ist es das Gefühl für die notwendige und unbedingte Tragik alles Menschseins mit dem logischen und ästhetischen Einschlag, der dem Begriff des Tragischen innewohnt.

Was Luther und Michelangelo gemein haben, das ist der grausame Ernst, mit dem sie dieser Lage ins Auge sehen, mit dem sie sich unter die Wahrheit stellen, mit dem sie jeden Fluchtversuch ablehnen. Sie stehen zur Unbe-

dingtheit des Urteils über das eigene Ich wie über die Menschheit. Aber sie haben den ernsthaften Willen, aus der Not herauszukommen. Michelangelo war zu groß, um feige zu verzweifeln, aber auch um in ohnmächtigem Trotz gegenüber der Wahrheit, die er einmal erkannt, die Zähne zu knirschen. Da er von sich aus keinen Ausweg mehr wußte, so ergab sich zwingend die Hinwendung zu Gott. Er mußte zur Religion kommen, er mußte die Antwort auf die Frage nach der Sinnhaftigkeit menschlichen Schaffens und Lebens bei dem suchen, der die Frage aufgeworfen, indem er den Menschen seine ganze Nichtigkeit, Zeitlichkeit, Beschränktheit immer wieder und wieder empfinden ließ, bei Gott.

War die Antwort, die Michelangelo fand, iustificatio sola fide im Sinne Luthers? Die Verwandtschaft seiner Erfahrung mit der des Reformators wird an mehreren Punkten deutlich. Zuerst im Gottesbegriff. Für Luther war Gott „nicht der sich selbst Beschauende und Genießende, überhaupt nicht in erster Linie Denken, sondern Wille und Tat. Er ‚ruhet nimmer'. Wie er von Ewigkeit her sein Ziel sich gesetzt hat, so wirkt er ununterbrochen auf dieses Höchste hin, schaffend und das Geschaffene steigernd. Darum eben heißt er der Lebendige"[1]. Er ist „ein wirckende macht und stettige tettickeit"[2]. Anders läßt sich das Wesen des Gottes, den Michelangelo an die Sixtinadecke gemalt hat, auch nicht darstellen.

Diesem Schöpfergott steht der Mensch gegenüber, unfähig, sich aus eigener Kraft in die Gotteswelt einzureihen. Sein Wesen ist Sünde, sein Tun unvollkommen, sein Schaffen Wahn. In der Schroffheit dieser Erkenntnis liegt ein zweiter Berührungspunkt.

---

1) Karl Holl, Ges. Aufsätze zur Kirchengeschichte I. Luther. 2. 3. (1923), 44.

2) Weimarer Lutherausgabe VII 574.

Gemeinsam ist ihnen beiden auch die Gewißheit um die Tatsache der Erlösung aus dieser Not. Sie werden überwältigt von dem Wissen: Nur Gotteskraft kann Menschen los verwandeln. Und ihnen beiden begegnet diese Gotteskraft als eine schlichte, unumstößliche, durch sich selbst zeugende Tatsache im Bilde des gekreuzigten und auferstehenden Christus, in dem ihnen Gott in seiner Einheit als Schöpfer, Richter und Erlöser entgegentritt.

Auch darin stimmen sie noch überein, daß die Gnade, die ihnen zuteil wird, nicht durch eine übernatürliche Eingießung in sie einströmt, sondern daß es sich um eine geistige, im Herzen und im Gewissen erlebte Erfahrung handelt. Daß der religiöse Vorgang ganz in den Glauben, in das Innerste der ohne Zwischenglied Gott gegenüberstehenden Einzelpersönlichkeit verlegt ist, das scheint mir der Zug im Werke Luthers, der das Recht gibt, Reformation und Renaissance gemeinsam als Neuzeit vom Mittelalter abzugrenzen. Und das ist es ja gerade, was die Kunst Michelangelos von der des Mittelalters unterscheidet, daß der Antrieb für alle Bewegungen seiner Gestalten in deren Innerem liegt, daß alles äußere Geschehen zurückzuführen ist auf persönlich bedingte geistig-seelische Vorgänge.

Aber dann bricht bei Michelangelo die Gedankenkette ab. Es läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob nur die Zeugnisse für die Zwischenglieder verloren sind, oder ob hier von je eine Lücke war.

Wie es kommt, daß nun all den Wahnerkenntnissen zum Trotz Gott den Menschen einordnet in seine Schöpfung, wie aus dem agimus ein agimur wird, wie der Glaube, daß mich Gott geschaffen hat und zu sinnhaftem Ende geschaffen hat, entstehen kann oder vielmehr entstehen muß, das bleibt im einzelnen im Dunkel, so wie die Frage, ob Michelangelo die Unfreiheit des menschlichen Willens in seiner ganzen Schärfe erkannt hat. Hier liegt ein Schleier über seinen Gedanken, den zu lüften nur Willkür, ver-

möchte. Darum ist uns ein abschließendes Urteil über seine Rechtfertigungserfahrung versagt.

Nur eines steht wieder in hellstem Lichte: Wie Michelangelo sich aus der Not seiner Lage heraus bedingungslos in die Arme dessen wirft, der sie ihm vom Kreuze her entgegenstreckt. Erst wo der Schöpfergott leidet gleich ihm, findet er wieder ein Verhältnis zu ihm[1]. Der Schöpfergott bleibt er freilich auch da, denn Michelangelo spürt sofort die Erneuerung des Sinns, des Willens und der Kraft, die sich in ihm vollzieht[2], so wie bei Luther aus der Empfindung der Bedeutung des neuen Gottesverhältnisses ganz von selbst neue Wertmaßstäbe, neue „Affekte" und neue Willenskräfte entspringen[3].

Und doch wird man gerade dieses neuen Lebens bei Michelangelo nicht recht froh — im Gegensatz zu den immer neuen Segensströmen, die für Luther aus dieser Erfahrung fließen. Zwar fühlt sich der Künstler fortan zum Bau von St. Peter als zu einem Gottesdienst berufen. Aber es liegt doch eine leise Müdigkeit über seinem aus Gott gewonnenen Leben, die sich nicht nur durch sein Alter erklären läßt. Der Grund liegt tiefer.

Er fällt dicht zusammen mit dem Ansatzpunkt der religiösen Erfahrung Michelangelos. Es war nicht zuerst der heilige Gott, der ihn fordernd anrief und ihn zu bejahen zwang, sondern der Künstler war ausgegangen vom menschlichen Schaffenstrieb. Den hatte er als endlich erkannt. So war er zur Verneinung des Menschen gekommen.

---

1) Frey 156; Thode 252; Nelson n. 277:
Ma pur par, nel tuo sangue si comprenda,
Se per noi par non ebbe il tuo martire,
Senza misura sien tuo cari doni.

2) Frey 123; Thode 239; Nelson 244:
Tu sol puo' rinnouarmi fuora e drento
Le uoglie e 'l senno e 'l ualor lento e poco.

3) Holl a. a. O. 82 f.

Die Gnade, die er nun von Gott erfuhr, war für ihn nicht jener gewaltig drängend sprudelnde Quell neuen Lebens, den wir bei Luther sehen. Denn die Schöpfung eines völlig neuen Lebens ist nur auf dem Boden des Sittlichen wirklich vollziehbar. Nur dort ist Gottesgemeinschaft möglich. Nur dort hat Gottes Wille das Gewissen zwingende Gewalt, so daß dann auch alle anderen Lebensgebiete von dem Gehorsam gegen Gottes Forderung neue Zielsetzungen erhalten. Im Lichte der Ewigkeit hat zwingend schöpferische Kraft nur das Sittliche. Das aber hat Michelangelo eben nach der ganzen Art seines religiösen Ringens nicht als das eigentlich Entscheidende gesucht, so stark es auch bei ihm da war. Luthers Ja zu Gott forderte göttliches Leben. Michelangelos Nein zum Menschen ließ ihn nach Gott ausschauen als einer Stätte rettender Zuflucht. Bei ihm war sein schaffendes Menschentum eben doch das Erste. Darin war er Künstler. Darin war er Sohn der Renaissance. Daß er nicht dabei stehen blieb, sondern bewußt den Weg zu Gott suchte, nicht weil die Kirche das vorschrieb, sondern weil er mußte, darin überragte er sie. Aber der Schritt von der Selbstgewißheit seiner Menschlichkeit zu Gott vollzog sich doch, so unumgänglich er war und so bewußt er getan wurde, nicht ohne leise schmerzendes Verzichten.

Befreit von der Qual des Ichseins, des schöpferischen Dämons in seiner Brust, suchte der Künstler ganz persönlich für sich Frieden in Gottes erlösender Liebe. Der Erfurter Mönch dagegen ward durch den machtvoll lebendigen, sittlichen Antrieb, den er in seiner Gnadenerfahrung bekam, aus der Ruhe des Klosters in das sturmbewegte Leben gestellt, in den Kampf, an sein Werk: die Reformation.

So erklärt sich auch die ganz verschiedene Stellung der beiden Männer zur Kirche. Michelangelo war trotz der Nähe lutherischer Gedanken, in die er zeitweilig ge-

hoben wurde, kein Protestant. Zwar war er seiner Gnadenerfahrung so sicher inne geworden, daß er, was ihm noch beim Tode seines Vaters ein entsetzlicher Gedanke gewesen wäre, sterben konnte ohne Sakrament und Priester. Nur vom Leiden Christi sollte man ihm in der letzten Stunde sprechen. Aber weitere Folgerungen lagen ihm fern. Einen Gegensatz zur katholischen Kirche empfand er nicht Im Gegenteil: Er wölbte ihren erhabensten Dom mit einer Kuppel so in sich geschlossen und schön, daß sie ein vollkommenes Sinnbild des Friedens ist, den er gefunden. Luther stürzte sich in den Kampf in einem Müssen, das aus Gott stammte und dem er sich nicht entziehen konnte.

VII. Michelangelos Eigenart.

Überschauen wir noch einmal die Fülle der Beziehungen, die zwischen dem Denken Michelangelos und dem seiner Zeit bestanden haben, so sehen wir immer wieder die gleiche Erscheinung: Gerade das Entscheidende all der geistigen Mächte, mit denen er in Berührung gekommen, wirkt stark auf ihn ein. Willig gibt er sich allem hin, der Frömmigkeit seiner Kirche wie der platonischen Mystik, der Bußpredigt Savonarolas wie den Fragestellungen der Reformation. Er nimmt all diese Anstöße in sein Leben hinein, faßt sie ganz ernst, sucht sie zu Wirklichkeiten werden zu lassen für sich, kämpft mit ihnen. Aber wenn wir ihn am Ende seines Lebens vor uns stehen sehen, ist er nicht der Vertreter einer dieser Geisteshaltungen und ebensowenig einer Verquickung mehrerer von ihnen oder gar aller. Sondern er ist ganz und gar der folgerichtig selbstgewachsene Michelangelo Buonarroti. Manches, das ihn zeitweilig auf das stärkste gepackt hatte, wie die Vorstellungen des platonischen Gedankenkreises, hat er in seinem späteren Leben zurücktreten lassen. Sie waren innerlich

überwunden. Anderes, wie die Eschatologie Savonarolas, hat er weitergeführt zur Höhe letzter Fragestellungen. Aber all das liegt in einer großen Linie. Und die ist vorgezeichnet durch das Ringen um die Möglichkeit bewußten, vollen Lebens im Angesichte des Todes und der Vergänglichkeit. Es ist „Theologie der Krisis", die — ungewollt — über Michelangelo hereingebrochen ist, einer Lebenskrisis ohnegleichen. Sie ist das freilich weniger des denkenden als des schöpferischen Menschentums und das um so erschütternder, weil das Tatleben dieses Mannes dahintersteht, der „mehr geschaffen als sie alle". Er hat die grundsätzliche Frage, die Not, vor der es kein Entrinnen gibt, gesehen. Mehr noch: Er hat gekämpft, bis er ihrer Überwindung durch Gott inne wurde. Freilich zeigt Michelangelos Kampf um die Erfahrung des lebendigen Gottes — gerade im Gegensatz zu Luther — auch deutlich, wie allem religiösen Ringen das Herzstück ausgebrochen wird, wenn der „Primat des Sittlichen" aufgehoben wird, wenn hinter der Erkenntnis der menschlichen Tragik die der menschlichen Sündhaftigkeit als Ausgangspunkt zurücktritt. Denn dann verschwindet hinter der zeitlosen Unendlichkeit, die das ewige Erschrecken, das grundsätzliche Infragestellen alles Endlichen, aller Welt, alles Menschseins ist, der heilige Gott, der allein in dieser endlichen Welt, durch diesen Menschen neues und zwar sittliches Leben schaffen kann. Ausgetragen wird der Kampf um Gott freilich nicht nur auf dem Gebiete des Sittlichen, sondern — wenn auch nie ohne Beziehung dazu — überall, wo Menschen in Gottes Schöpfung stehen und schaffen. Diese ewige Wahrheit ist uns entgegengetreten in der anschaulichen Wirklichkeit einer geschichtlichen Persönlichkeit: Der Name Michelangelo bezeichnet nicht nur eine Stufe im Ringen der Menschen, sondern eine Gottestat. Gott hat Michelangelo an das Kunstwerk gestellt, in dem der grundsätzliche Widerspruch zwischen Kunst und Re-

ligion, zwischen dem Schöpferischen im Menschen und dem Schöpfer, der alles in allem wirkt, in seiner letzten Tiefe zum Ausdruck kommen mußte. Daß er den Kampf, der ihm dadurch aufgezwungen war, bis zu Ende durchgekämpft hat, darin ist Michelangelo ein Eigener in dem großen Geschehen zwischen Gott und der Menschheit und darum auch in der Kirchengeschichte.

ON THE SHELF
LIBRARY
NEW YORK

Frommannsche Buchdruckerei (Hermann Pohle) Jena. — 5446

ARBEITEN ZUR KIRCHENGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON HOLL UND LIETZMANN

— 4 —

CYPRIANISCHE UNTERSUCHUNGEN

von

HUGO KOCH

1926. XII + 493 S. 8° RM 18.—

Ueber die zeitlichen und inneren Zusammenhänge der unter dem Namen des berühmten Bischofs Cyprian von Karthago († 258) auf uns gekommenen Schriften, sowie über ihr Verhältnis zum nichtchristlichen Schrifttum herrschen immer noch zahlreiche Irrtümer und Zweifel. Der in dieser Forschung längst tätige Verfasser untersucht darum aufs Neue und mit neuen Gesichtspunkten und Ergebnissen eine Reihe ungelöster Fragen, wobei auch kirchen- und dogmengeschichtliche Dinge zur Sprache kommen.

MARCUS & WEBER'S VERLAG BONN

Arbeiten zur Kirchengeschichte
Herausgegeben von Holl und Lietzmann

— 2 —

LUTHER UND BOEHME

von

Lic. Heinrich Bornkamm
Privatdozent der Kirchengeschichte in Tübingen

Preis brosch. RM. 11.—

Auch nach den Veröffentlichungen des Böhme-Gedenkjahres 1924 sind die Fragen der Entstehung von Jakob Böhmes Gedankenwelt noch größtenteils unbeantwortet. Die vorliegende Darstellung setzt an dem bisher wenig beachteten Punkte ein, von dem E. Seeberg jüngst gesagt hat, daß von ihm aus „die Eigenart des Böhmeschen Denkens erfaßt und aufgerollt werden" könne. In einem neuen Aufriß werden die Grundlinien von Böhmes System gezeichnet, in einer scharfen Gegenüberstellung mit den spekulativen Gedanken der deutschen Mystik und Val. Weigels seine Eigenart erwiesen und in protestantischen, lutherischen Antrieben die Grundkräfte seines Denkens aufgezeigt. Den Hintergrund dieser Beziehungen bildet eine Zergliederung von Böhmes Frömmigkeit, die als eine eigentümlich von lutherischen Motiven durchbrochene Mystik zu beschreiben ist.

E. Seeberg in d. Deutschen Vierteljahresschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: Einen Gedanken Holls, der übrigens auch schon von anderen gelegentlich ausgesprochen worden war, nimmt H. Bornkamm in seiner vorzüglichen und von Holl beratenen Monographie über Luther und Böhme auf und fördert von diesem Gesichtspunkt aus die Erkenntnis Böhmes in entscheidender Weise. Ich zweifle nicht, daß diese exakte und systematisch-kraftvolle Arbeit die geistesgeschichtlich weitaus wertvollste aus der Böhmeliteratur ist, wie sie auch eine Reihe anderer wichtiger geistesgeschichtlicher Probleme, etwa über das Verhältnis von Meister Eckart zur Theologie Deutsch aufhellt. Bornkamm zeigt uns präzis die Stufen der Entwicklung Boehmes auf. . . . Ich kann es im einzelnen nicht ausführen, wie Bornkamm die Lutherschen und die mystischen Züge bei Böhme sehr fein aus seiner Christologie, seiner Anschauung von der Wiedergeburt und von der Rechtfertigung, seinen Gedanken über Kirche, Staat, Krieg, Ehe und Geschichte herausarbeitet. . . .

Theologischer Literaturbericht: Eine tiefgrabende, streng wissenschaftliche, die Forschung fördernde Untersuchung. Mit Bezug auf „Fragestellung, Methode, Verständnis und Urteilsbildung" bekennt der Verf. das Beste Karl Holl zu verdanken. Die Fragestellung richtet sich auf die von der bisherigen Forschung wenig beachteten protestantischen Grundmotive des Denkens bei Jak. Böhme, die sich in seiner Frömmigkeit wie auch in seiner Spekulation zeigen, und die in den Kern seines Wesens einführen. . . .

MARCUS & WEBER'S VERLAG BONN

Arbeiten zur Kirchengeschichte
Herausgegeben von Holl und Lietzmann

— 3 —

Die Rechtfertigungslehre auf dem tridentinischen Konzil

von

Lic. **Hanns Rückert,** Berlin

VIII, 281 Seiten. Broschiert RM. 15.—

✲

Auf Grund des neuen großen Quellenwerks der Görresgesellschaft wird hier zum ersten Male ein deutliches Bild von der wichtigsten Verhandlungsperiode des Tridentinischen Konzils gezeichnet. Ungleich genauer als es früher geschehen konnte, geht der Verfasser den Einwirkungen der großen europäischen Politik auf die dogmatischen Beratungen und den Einflüssen der Reformation auf die Bildung des katholischen Dogmas nach. Besondere Sorgfalt verwendet er darauf, den Kampf zu schildern, den die verschiedenen Richtungen der Scholastik um das Rechtfertigungsdekret ausfechten und bietet damit wertvolle Aufschlüsse über die stets vernachlässigte katholische Theologie des Reformations-Jahrhunderts.

✲

Das große Quellenwerk über das Tridentinische Konzil, das die Görresgesellschaft seit 1901 herausgibt, aber auch die in den letzten Jahrzehnten gewonnene vertiefte Erkenntnis der reformatorischen Frömmigkeit locken, das Tridentinum nach verschiedenen Gesichtspunkten monographisch zu bearbeiten. Die vorliegende Arbeit des Berliner Lizentiaten Rückert, eines Schülers von Karl Holl, schildert 1. die kaiserliche und die päpstliche Politik des Jahres 1546 und ihre Wirkung auf die Verhandlungen des Konzils über die Rechtfertigungslehre, und 2. die Auseinandersetzung des Konzils mit Luther und der Scholastik, unter Beschränkung auf die Lehre von der Rechtfertigung. Die Arbeit ist durch sicheres Erfassen der geschichtlichen Kräfte, scharfe Wiedergabe der theologischen Erörterungen und Fluß der Darstellung ausgezeichnet; sie gewinnt dem spröden Stoff eine Reihe neuer Nuancen ab. Der Verf. hat sich mit ihr sehr vorteilhaft eingeführt. *Literarische Wochenschrift (Heussi).*

S. auch die Besprechungen:

Krüger in der Frankf. Ztg., Lit. Beilage Nr. 19, 1925
Christentum und Wissenschaft Nr. 11, 1925
Church Quarterly Review, Oktober 1925 u. a.

MARCUS & WEBER'S VERLAG BONN

92
B888b

Beyer, H.W.

Die religion Michelangelos

92
B888b